இலக்கியப் பயணத்தில் சில எதிர்ப்பாடுகள்

க. பூரணச்சந்திரன்



calibre 1.25.0

இலக்கியப் பயணத்தில் சில எதிர்ப்பாடுகள்

க. பூரணச்சந்திரன்

Thulir Software Technologies

Chennai

இலக்கியப் பயணத்தில் சில எதிர்ப்பாடுகள் (திறனாய்வுக் கட்டுரைகள்)

ஆசிரியர் : முனைவர் க. பூரணச்சந்திரன்

உரிமை : ஆசிரியருக்கு

முதற்பதிப்பு : மே 2014

பதிப்பு : Thulir Software Technologies
Chennai

முன்னுரை

இத்தொகுப்பிலுள்ள கட்டுரைகள் பன்னிரண்டும், நான் பணியாற்றும் பிஷப் ஹுபர் கல்லூரி ஆண்டுதோறும் நடத்தும் ஆசிரியர் கருத்தரங்குகளில் ‘ஆண்டுக்கு ஒன்று’ என்ற முறையில் படிக்கப்பட்டவை. எனவே இக்கட்டுரைகள் தோன்றக் காரணமான ஆண்டுக் கருத்தரங்க அமைப்பிற்கும், அதை ஏற்படுத்திய பேராசிரியர் ப. ச. ஏசுதாசன் அவர்களுக்கும், அதைத் தொடர்ந்து நடத்தி வரும் துறை நண்பர்களுக்கும் நன்றிகள் உரியன.

இக்கட்டுரைகள் விமரிசனம் (Criticism), ஆய்வு (Research) என்னும் இரு நிலைகளிலும், இவற்றின் கலப்பாகவும் அமைந்தவை. ‘குறுந்தொகையில் ஈற்றடிகள்’ போன்றவை முழு அளவு ஆய்வுக் கட்டுரைகள். ‘கவிதை - அனுபவமும் அணுகுமுறையும்’ போன்றவை விமரிசனங்கள். ‘காமத்துப்பால் - விமரிசன நோக்கு’ இரண்டும் கலந்தது. இக்கட்டுரைகள் அனைத்தும் என் மாணவர்கள் விமரிசனத்தையும் ஆய்வையும் பயிலுவதற்கெனவே எழுதியவை. எனினும் இவை பிறர்க்கும் பயன்படும் என்னும் நினைப்பிலேயே நூலாக உருப்பெறுகின்றன. 1992 முதல் 2003 வரை எழுதப்பட்ட இவை, இலக்கியத்தின் பல்வேறு பகுதிகளையும் நோக்கினாலும் இவற்றின் சிறப்புக் கவனம் கவிதையின் மேலேயே குவிந்துள்ளது

என்பதைப் படிப்போர் உணர முடியும். இத் தொகுப்பை வெளியிட்டுள்ள சிந்தியன் பதிப்பகத்திற்கு என் பாராட்டும் நன்றியும்.

இக்கட்டுரைத் தொகுப்பினைச் சிறப்புற வெளிக்கொணர்ந்த பொறுப்பு நண்பர் சுபாசுக்கு உரியது. அவருக்கு நான் நன்றி சொல்வது எனக்கே நன்றி சொல்லிக் கொள்வதைப் போல...

க. பூரணச்சந்திரன்

திருச்சி

24.5.2014

உள்ளடக்கம்

பொருளடக்கம்

12. வெள்ளிவீதியார் பாடல்கள்

1. இலக்கியத்தில் குறிப்புமுரண்

பெரும்பாலும் இலக்கியப் படைப்புகள் இறுக்கமும் செறிவும் கொண்டவை. ஒரு நல்ல படைப்பாளி, குறைந்த சொற்களில் அதிகமான விளைவை ஏற்படுத்த விழைகிறான். செட்டும் சிக்கனமும் நல்ல குடித்தனத்திற்கும் வியாபாரத்திற்கும் மட்டுமல்ல – நல்ல இலக்கியத்திற்கும் இவை தேவை. அதே சமயம் சிக்கனம் என்பதைச் சுருக்கம் மட்டும் என்று தவறாகப் புரிந்துகொள்ளக்கூடாது. அவ்வாறாயின் குமுதம் இதழில் வெளியாகும் முக்கால் பக்கக்கதைகள்தான் மேலானவை என்றாகிவிடும். வார்த்தைகளோ தகவல்களோ எவையும் வீணாக்கப்படவில்லை – ஒவ்வொரு சொல்லும் வருணிப்பும் உச்சபட்ச விளைவைத் தருமாறு பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்பதே இங்குப் பொருள். இலக்கியப் படைப்பில் ஒரு வெடிமருந்தின் சக்தியோடு வார்த்தைகளின் பிரயோகம் அமைய வேண்டும். சம்பவங்களையும் இவ்வாறே பயன்படுத்தவேண்டும். வெறுமனே கதையை முன்னோக்கி நகர்த்தும் சம்பவங்களைவிட, பாத்திரப்படைப்பு, கதைக்கருத்துவிளைவு போன்ற பிறவற்றையும் உடன் ஏற்படுத்துபவையே பயன்பாடு மிகுந்தவை.

செறிவுக்கென எழுத்தாளர்கள் பல கருவிகளைக் கையாளுகிறார்கள். இவற்றுள் குறியீடு, குறிப்புமுரண் இரண்டும் முக்கியமானவை. இரண்டுமே படைப்பின் வெடிப்புச் சக்தியை மேம்படுத்துபவை. வாசகரின் விழிப்புணர்வையும் முதிர்ச்சியையும் அவாவி நிற்பவை. இக்கட்டுரையில் நாம் குறிப்புமுரண் என்பதை மட்டுமே நோக்குவோம்.

குறிப்புமுரண் ஆங்கிலத்தில் ‘ஐரனி’ என்று சொல்லப்படுகிறது. வெறுமனே இதனை ‘முரண்’ என்று சொல்லலாகாது. வெறுமனே முரண் என்றால் Contrast, Opposition, Paradox எனப் பல கருத்துக்களைக் குறிக்கும் அபாயம் இருக்கிறது. குறிப்பு என்னும் அடை, இது உய்த்துணரவேண்டிய ஒன்று, மறைவானது என்பதைக் காட்டுகிறது. ‘முரண்’ என்பது, கருதிய ஒன்றிற்கு – அல்லது, வெளிப்படையாகச் சொல்லப்படும் ஒன்றிற்கு மாறான அர்த்த விளைவை ஏற்படுத்துவது என்பதைக் காட்டுகிறது. ஆக எங்கே ‘குறிப்பும்’ ‘முரணும்’ இணைந்திருக்கின்றனவோ அங்கே ஒரு விளைவு – ஒரு தொனிப்பொருள் ஏற்படுகிறது.

குறிப்பு முரண் இலக்கியங்களில் மட்டும் கையாளப்படுவது என்று கருதிவிடக்கூடாது. எந்த நல்ல இலக்கியப்பண்பும் வாழ்க்கைத் தளங்களிலிருந்து பெறப்படுவதுதானே! நமது அன்றாடப் பேச்சிலேயே குறிப்புமுரண் இடம்பெறுகிறது. ‘மகாராணி

படுக்கையை விட்டு எழுந்தாயிற்றா?' என்று மருமகளைப் பேசும் மாமியாரின் சொற்களில் அது அமைந்திருக்கிறது. காரணம், அந்த அம்மாள் வெளிப்படையாகப் பயன்படுத்தும் சொல்தான் 'மகாராணி' என்பதே அன்றி, அவளது குறிப்பு என்னவோ 'அவள் மகாராணி அல்ல' என்பதுதான்.

ஆகவே குறிப்பு முரண் என்பது ஒரு அர்த்தப் பொருந்தாமையை, அர்த்த இடைவெளியை உள்ளடக்கிய ஒரு சொல். ஆனால் அதை எள்ளல் என்று கருதிவிடக்கூடாது. எள்ளல் என்பது அங்கதம். 'பழிப்பதைப்போலப் புகழ்தலும் புகழ்வது போலப் பழித்தலும்' என்று அதற்குப் பொருளுரைப்பார்கள். அங்கதத்திலும் வெளிப்படைப் பொருளுக்கு மாறான ஒரு தன்மை இருப்பினும், அது வேறு.

தேவர் அனையர் கயவர் ; அவரும் தாம்

மேவன செய்தொழுகலான்.

இது அங்கதம் அல்லது எள்ளல். 'தேவர் போன்றவர் கயவர்' என்ற வெளிப்படையான ஒப்புமை அங்கத விளைவை ஏற்படுத்துகிறது. ஆனால் குறிப்பு முரண் இவ்வாறு அமையாது. குறிப்பு முரணின் அடிப்படைப் பண்பு, ஏற்கெனவே நாம் சுட்டிக்காட்டியதைப் போல, 'குறிப்பு' – அதாவது உய்த்துணர்தல் ஆகும்.

ஒரு நல்ல படைப்பாளி, அனுபவத்தின் செழுமையையும் சிக்கலான பண்பையும் உணர்த்தக் குறிப்பு முரணைக் கையாளுகிறான். குறிப்பு முரணில் மூவகை உண்டு.

1. சொல் முரண் (VERBAL IRONY)

2. நாடக முரண் (DRAMATIC IRONY)

3. சம்பவ அல்லது சூழல் முரண் (SITUATIONAL IRONY)

முரண்களிலே மிக எளிமையானதும், பிற முரண்களோடு ஒப்பிடும்போது முக்கியம் அவ்வளவாக அற்றதும் சொல் முரண் என்பதே. இக்காலத்தில் சிறுகவிதை எழுதுவோர் இதனை மிகுதியாகக் கையாளுகிறார்கள். வெளிப்படையாக நாம் என்ன எழுதுகிறோமோ அதற்கு எதிரிடையான அர்த்தத்தை உருவாக்குவது சொல் முரண். புதுமைப்பித்தனின் பெரும்பாலான கதைத் தலைப்புகளே இத்தன்மையோடு அமைந்திருக்கக் காணலாம். ‘பொன்னகரம்’ ‘நியாயம்’ ‘சாபவிமோசனம்’ ‘சுப்பையாபிள்ளையின் காதல்கள்’ - இப்படி. ‘பொன்னகரம்’ பலரும் அறிந்த ஒன்று. .அதைப் பார்க்கலாம். கதையின் முடிவு இப்படி அமைகிறது:

“இருவரும் இருளில் மறைந்தார்கள். அம்மாளு முக்கால் ரூபாய் சம்பாதித்துவிட்டாள். ஆம்; புருஷனுக்குப் பால்கஞ்சி வார்க்கத்தான்!

என்னமோ கற்பு, கற்பு என்று கதைக்கிறீர்களே, இதுதான் ஐயா பொன்னகரம்.”

‘பொன்னகரம் என்றால் வளமான ஓர் இடம் என்றுதானே பொருள் கொள்வோம்? ‘பொற்காலம்’ போலப் ‘பொன் - நகரம்’. காலத்தை இடமாகப் பெயர்ச்சி செய்து அமைந்த பெயர் இது. கனங்குழை எறிந்து மகளிர் தம் புதல்வர்களின் தேர்களை விலக்கிய புகார் நகரத்தைப் பொன்னகரம் என்று சொல்லக்கூடுமோ என்னவோ? ஆனால் புதுமைப்பித்தன் காட்டும் பொன்னகரத்தில், பொன்னும் இல்லை, வளமும் இல்லை, அங்கு வாழ்பவர்களுக்கு நல்ல மனம்கூட இல்லை என்றே தோன்றுகிறது. கணவன் நோயில் விழுந்தபோது அவனைக் காப்பாற்ற ஒரு பெண் கற்பிழக்கவேண்டியிருக்கிறது. நல்ல ஆசிரியர்கள் கதை அல்லது கவிதைத் தலைப்பை இவ்வாறுதான் அமைப்பது வழக்கம்.

இன்னொரு உதாரணம் காண்போம்:

மக்களே போல்வர் கயவர் ; அவரன்ன

ஒப்பாரியாம் கண்டதில்.

இக்குறளில் மக்களே போல்வர் கயவர் என்பர் குறிப்பு முரண்கொண்ட தொடர். காரணம் ‘கயவர் மக்கள் போன்றவர் அல்லர்’ என்பதுதானே இங்கே வள்ளுவர் சொல்ல வருவது? ஆனால்

சொல்லுவதோ ‘கயவர் மக்களைப் போலவே இருக்கிறார்கள்’ என்றுதான். இதுதான் சொல் முரண். இக்குறளையும் முன்பு நோக்கிய குறளையும் ஒப்பிடலாம்:

தேவர் அனையர் கயவர்: - காரணம், இருவரும் தாம் விரும்புவனவற்றையெல்லாம் செய்கிறார்கள்.

மக்களே போல்வர் கயவர். - இதற்குக் காரணம் அல்லது விளக்கம் தரப்படவில்லை; கயவர் – சாதாரண மக்கள் போன்ற ‘ஒப்பவர்களை’க் காணமுடியவில்லை என்ற மேலுரைதான் இடம்பெறுகிறது.

முதற்குறளில், ‘கயவர் தேவர் போன்றவர்கள் அல்ல’ என்னும் எதிர்மறைப் பொருளை வருவிக்க முடியாது. ஆனால் பிற் குறளிலோ ‘கயவர் மக்கள் போன்றவர்கள் அல்ல என்ற எதிர்மறைப் பொருள்தான் எஞ்சும். ஆகவே முன்னது அங்கதமாகவும், பின்னது முரணாகவும் அமைகின்றன.

தேர்ந்த இலக்கியப் படைப்பாளிகள், சொல் முரணையும் எளிமையாகப் படைத்துவிடுவதில்லை – வித்தியாசமாகவே படைக்கிறார்கள். அவர்களது கூற்றிலிருந்து வெறும் முரண்பாடான அர்த்தம் மட்டுமே உருவாவதில்லை – உடன்பாட்டு அர்த்தமும் உடனுறைந்தே நிற்கும். இதனால் அதன் சக்தி கூடுகிறது. மேற்கண்ட

குறட்பாவே இதற்கு நல்ல உதாரணம். ‘மக்களைப் போலக் கயவர்கள் இல்லை’ என்று சொல்லும்போதே ‘ஆனால் மக்களைப் போலவே இருக்கிறார்களே’ என்ற உடன்பாட்டுப் பொருளும் நிற்கிறது.

மீண்டும் ‘பொன்னகரம்’ கதையின் இறுதி வரிகளுக்கே வருவோம்: “அம்மாளு முக்கால் ரூபாய் சம்பாதித்துவிட்டாள். ஆம், புருஷனுக்குப் பால்கஞ்சி வார்க்கத்தான்.” பால் - கஞ்சி என்னும் சொல்லிணைவு முரண்பாட்டுத் தொனியுள்ள இருவேறு அர்த்தங்களை உருவாக்குகிறது. கஞ்சி வார்த்தல் என்பதைப் புருஷனைக் காப்பாற்றுவதற்கான செயல் எனக் கொள்ளலாம். ‘பால் வார்த்தல் என்பதிலுள்ள சாவுத்தொனி இங்கு குறிப்பிடும்படியாக அமைகிறது. (புருஷனே போனபின் தன் உடலை எப்படிப் பயன்படுத்தினால் என்ன என்ற அக்கறையின்மையும் இதில் தொனிக்கிறது)

“என்னமோ கற்பு கற்பு என்று கதைக்கிறீர்களே, இதுதான் ஐயா பொன்னகரம்” என்ற ஆசிரியக்குறுக்கீடு விமர்சகர்களிடமிருந்து கண்டனத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. “படைப்பில் ஒரு கலைஞன் கடைபிடிக்க வேண்டிய நிதானத்தையே அவர் (புதுமைப்பித்தன்) இழந்துவிட்டதைக் காணமுடிகிறது” என்று சொல்கிறார், வேதசகாய குமார். (‘தமிழ்ச் சிறுகதை வரலாறு’ நூலில்).

புதுமைப்பித்தனுக்குத் தமது இக்கூற்றினால் உருவ அமைதி சிதைந்துபோகும் என்பது தெரியாததல்ல. ஆயினும் “என்னமோ புராணக் கதைகளில் வரும் கற்பை மட்டும் பாராட்டுகிறீர்களே! இதோ பாருங்கள்: தாசிவீட்டுக் கணவனை தூக்கிச் சென்ற நளாயினியையும் தூக்கிச் சாப்பிடும் விதமாகத், தன் கணவனைக் காப்பாற்றத் தன் உடம்பையே கூட விற்கிறாளே இவளல்லவா கற்புக்கரசி” என்று அவளது கற்பினைப் பாராட்டுவதுபோலவும் ஒரு குறிப்புமுரண் தொனி இதில் அமைவதால்தான் இதனைச் சேர்த்திருக்கிறார் புதுமைப்பித்தன்.

இனி, இரண்டாவதான நாடக முரண் பற்றிப் பார்ப்போம்: நாடக முரண் என்பதில் பேசுபவர் கூற்றிற்கு எதிர்மறை அர்த்தம் விளைகிறதா என்பது முக்கியமல்ல. மாறாக, பேசுபவரின் வார்த்தைகளுக்கும், நாடகாசிரியர் என்ன கருதுகிறார் என்பதற்குமான முரண்பாடே முக்கியமானது. பேசுபவர் வார்த்தைகள், நேரடியாகவும், கருதிய பொருளைத் தருவதாகவும் அமையலாம். ஆயினும் அச்சொற்களை அக்குறிப்பிட்ட கதைமாந்தர் வாயிலாக, வாசக மனோநிலையை அவற்றிற்கு எதிரானதாக ஆசிரியர் திருப்பிவிடக்கூடும்.

உதாரணமாக, ‘மனோன்மனீயம்’ படைப்பில் சீவகன் குடிலனைப் பாராட்டுகிறான். “அவன் நேர்மையானவன்; கடமையைத்

தலையானதாகக் கருதிச் செய்பவன்” என்ற மாதிரியான அவன் கூற்றுகள் வரும்போதெல்லாம் நாம் அவற்றிற்கு எதிரான பொருளையே கொள்கிறோம். இப்படிப் பொருள்கொள்ள வேண்டும் என்ற குறிப்பையும் நாடகாசிரியர் இன்னொரு கதாபாத்திரத்தின் மேலுரை (COMMENT) வாயிலாகவே விளக்கிவிடுகிறார்.

உதாரணமாக, புருஷோத்தமனிடம் நடராசனைத் தூதுவிடச் சொல்கிறார் சுந்தர முனிவர். “குடிலனிடம் கலந்தாலோசித்து…” என்று இழுக்கிறான், சீவகன். “சம்போ சங்கரா! உன் குடியைச் சங்கரன் காப்பானாக” என்று எழுந்துவிடுகிறார் சுந்தரமுனிவர். இவ்வாறு அவர் உரைப்பதிலேயே சீவகனின் கூற்றிற்கு எதிராகவே நாம் பொருள்கொள்ள வேண்டும் என்பதையும் குடிலனின் பண்பையும் அறிந்து கொள்கிறோம்.

தமிழில் நாடக நூல்கள் மிகுதியாக இல்லாத காரணத்தால் நாடக முரண் அவ்வளவாகத் தமிழிலக்கியத்தில் போற்றப்படவில்லை என்று தோன்றுகிறது. காவியங்கள் வாயிலாகவே நாம் நாடகமுரணை நோக்க வேண்டியுள்ளது. நாடகமுரண், ஆசிரியக்கூற்று வாயிலாகவே சில சமயம் வெளிப்படலாம்: வேறொரு பாத்திரப் பேச்சு வாயிலாகவும் வெளிப்படலாம்.

வழக்கமாக நாடக முரணுக்குத் தமிழிலக்கியத்திலிருந்து எடுத்துக் காட்டப்படும் சான்று, இது: சிலப்பதிகார மங்கல வாழ்த்துப்

பாடலிலிருந்து, கோவலனுக்கும் கண்ணகிக்கும் திருமணம் நிகழ்கிறது. பெண்கள் வாழ்த்துகிறார்கள்: “காதலர்ப் பிரியாது கவவுக்கை ஞெகிழாது தீதறுக.” ஆனால் வாசகர்க்கு அடுத்த காதையிலேயே தெரிய வருவது, தீது முதிர்ந்து விளைவது.

இங்கே தோழியர் வாழ்த்துவதாக இதனை அமைக்கிறார் இளங்கோவடிகள். அவர் கூற்றாகவே இதனை ஆசிரியர் அமைத்திருந்தால் இது குறிப்பு முரண் அல்லது நாடக முரண் ஆகாது. மாறாக முன்னுணர்த்தல் (FORETELLING, FORESHADOWING) என்னும் உத்தியாகிவிடும்.

கம்பராமாயணம், இவ்வாறான நாடக முரண்களை அற்புதமாகப் பயன்படுத்தும் அருமையான காவியம். சான்றாக, ஓரிடத்தை மட்டும் பார்ப்போம்: வாலிவதைப் படலம். சுக்கிரீவன் அறைகூவல் கேட்டுப் போருக்குப் புறப்படுகிறான் வாலி. ‘சுக்கிரீவன் புதியதொரு துணையுடன் வந்திருப்பதனாலேயே போருக்கழைக்கிறான்’ என்றும், ‘அப்புதிய துணைவன் இராமனே’ என்றும் கூறித் தடுக்கிறாள் தாரை. அப்போது ‘இராமன் அறத்திற்கே வித்து’ எனவும், ‘அவன் இப்படிப்பட்ட முறையற்ற செயலைச் செய்யமாட்டான்’ என்றும் கூறுவதோடு, ‘பிழைத்தனை பாவி உன் பெண்மதிப்பேதையால்’ என்று தாரையின் முன்னறிவையே ‘பெண் புத்தி’ என்று குறைகூறுகிறான் வாலி. வாலியின் இக்கூற்றுகள் யாவுமே ஆழ்ந்த

குறிப்பு முரண் கொண்டவை. அவற்றிற்கு எதிரான விளைவே நிகழப்போகிறது என்பது அவனுக்குத் தெரியாது; ஆனால் நமக்கும் தெரியும், ஆசிரியர்க்கும் தெரியும். நாடக முரணே அன்றிச் சம்பவ முரண்களையும் இங்கே இப்படலத்தில் கம்பர் கையாளுகின்றார். வாலியின் மார்பில் அம்பு தைத்தபின் கொல்ல வந்த சுக்கிரீவனே கண்ணீர் பெருக்குகிறான்; தன்னைக் கொன்ற இராமனிடமே தன்மகன் அங்கதனைக் கையடையாக ஒப்புவிக்கிறான் வாலி.

நாடகமுரணில் சொல் முரணும் பல சந்தர்ப்பங்களில் அடங்கி நிற்கும். ‘நியாயம்’ கதையில் சொல்முரண் - நாடகமுரண் - சம்பவமுரண் ஆகியவை ஒன்றிலொன்று அடங்கியிருப்பதாகவே புதுமைப்பித்தன் படைக்கிறார். கதையின் முக்கியப் பாத்திரமான தேவ இரக்கம் நாடார், தமது பெயரைத் ‘தேவ இறக்கம் நாடார்’ என்றே எழுதி வருபவர். இதிலுள்ள சொல் முரண் சுவையானது. பிறகு அவரது குணம் பற்றிய மேலுரை ஒன்று; “நல்ல கிறித்தவர்” ஆனால் கதையே அவர் எப்படிக் கிறித்தவத் தன்மையிலிருந்தும் மேலான மனிதப் பண்பாகிய இரக்க குணத்திலிருந்தும் தவறுகிறார் என்பதைப் பற்றியது. ஓர் எளிமையான தவற்றிற்கு ஓர் அப்பாவியைக் கடுமையாகத் தண்டித்து அவனது குடும்பத்தை நடுத்தெருவில் நிறுத்திவிட்டு, அதைப் பற்றிய உணர்வே இல்லாமல், இரவு பிரார்த்தனை செய்கிறார்: “ஆண்டவரே, எங்களை மன்னியும், நாங்களும் எங்களுக்குத் தவறிழைத்தவர்களை மன்னிக்கிறோமே” என்று.

அண்மைக்கால இலக்கிய ஆசிரியர்களில் குறிப்பு முரணை முழுவீச்சோடு பயன்படுத்திய ஒரே ஆசிரியர் புதுமைப்பித்தன்தான். பாத்திரங்களை உருவாக்குவதிலும் உறவுபேதங்களைப் படைப்பதிலும் முரண்தொனியைத்தான் அவர் முக்கியமாக பயன்படுத்துகிறார். சில கதைகளில் இத்தொனி உத்தியாக நிற்கிறது; ஒரு இலயித்த இரசனையை உருவாக்கித் தருகிறது. பல கதைகளில் இத்தொனி ஒரு கூர்மையான ஆயுதமாக மாறுகிறது. இன்னும் பல கதைகளில் ஒரு தனித்த வாழ்க்கை தரிசனத்தையே அளிக்கிறது. மேலும் கையாளும் 'சர்வ ஞானக் கதைசொல்லி' முறை, அங்கதச் சுவைக்கும் குறிப்புமுரணுக்கும் ஏகப்பட்ட இடத்தை அளிக்கிறது. வெறும் முறைமை அல்லது உத்தியாகக் குறுகிப்போகாத, ஓர் அறவியல் பின்னணியை அளிக்க மறக்காத, வாழ்க்கையின் பிறபாவங்களிலிருந்தும் அக்கறைகளிலிருந்தும் தனிமைப்பட்டுப் போகாத முரண்தொனி புதுமைப்பித்தனுடையது. அதுவே பல கதைகளிலும் முழுச்செய்தியாகவும் அமைந்துவிடுகிறது. பல கதைகளில் இதில் ஒரு சோக இழையும் ஓடுகிறது: குறிப்பாகப் பெண்கள் பற்றிய கதைகளில்.

குறிப்பு முரணை முரண்தொனி என்று சொல்வதிலும் தவறில்லை. குறிப்பு என்ற தமிழ்ச் சொல்லுக்கு இணையாக, மறைபொருள் அல்லது உய்த்துரை வேண்டிய பொருள் என்பதைத் 'தொனி' என்ற சொல்லும் வெளிப்படுத்தும்.

குறிப்பு முரணின் மூன்றாவது வகை, சம்பவம் சார்ந்த அல்லது சூழல் சார்ந்த முரண் என்பது. ஓர் இலக்கியப் படைப்பாளி, மிக முக்கியமாகக் கருதுவது இதைத்தான். தோற்றத்திற்கும் மெய்மைக்குமான முரண்பாடு. எதிர்பார்ப்புகளுக்கும் நிறைவேற்றத்திற்குமான முரண்பாடு. பொருத்தம் அல்லது தகுதியானதற்கும் நியாயமற்றதற்குமான முரண்பாடு என வாழ்க்கையில் எத்தனையோ முரண்பாடுகள், பொருத்தமின்மைகள், பிளவுகள் காணப்படுகின்றன. இந்த முரண்பாடுகளை வெளிப்படுத்த ஆசிரியன் கையாளும் கருவிதான் சம்பவ முரண். வாழ்க்கையின் ஆழங்களை அலசவல்லது இது. ஆனால் இதனை மேலோட்டமான சஸ்பென்ஸ் சுவாரசியம் இதற்காக மட்டுமே பயன்படுத்தும் எழுத்தாளர்களும் இருக்கிறார்கள்.

உதாரணமாக, ஒரு திரைப்படக் கதையில், ஒருவன் தனது இரண்டாவது மனைவியுடன் தேனிலவுக்குச் சென்று விமானத்தில் அமர்கிறான். அவனது பக்கத்து இருக்கை பார்த்தால், ஒரு பெண். அவனது முதல் மனைவி. ஆங்கிலப் பண்பாடானால், இந்த முதல் மனைவியே தனது புதிய கணவனோடு வந்து அமருவதாகவும் காட்டலாம். சுவாரசியத்திற்கென இப்படிப்பட்ட சம்பவ முரண்களை எளிய எழுத்தாளர்கள் தங்கள் கதைகளில் மிகுதியாகப் பயன்படுத்துகிறார்கள்.

ஓ’ ஹென்றி என்னும் ஆங்கிலச் சிறுகதையாசியர் இப்படிப்பட்ட சம்பவ முரண்களை அமைப்பதில் தேர்ந்தவர். உதாரணமாக, அவரது ‘தி கிஃப்ட் ஆப் தி மஜாய்’ (THE GIFT OF THE MAGI) என்னும் சிறுகதையைப் பார்ப்போம். ஓர் ஆங்கிலத் தம்பதி. மனைவிக்கு அபூர்வமாக அடர்த்தியான நீண்ட கூந்தல். ஏழைக்கணவன். தன் மனைவி கூந்தலுக்கென அலங்காரச் சீப்புகள் கொண்ட ஒரு பெட்டியைக் கிறிஸ்துமஸ் பரிசாக வாங்கி அளிக்க நினைக்கிறான். அவனிடமுள்ள ஒரே விலைமதிப்புள்ள பொருள் ஒரு தங்கக் கடியாரம்தான். அதை விற்றுச் சீப்புச்செட்டு வாங்கி வருகிறான். அவன் மனைவியோ அவனுக்குக் கிறிஸ்துமஸ் பரிசாகக் கடிகாரச்சங்கிலி ஒன்றைத் தர வேண்டும் என்று கருதி, தனது கூந்தலை விற்றுவிடுகிறாள். எவ்வளவு ஜோரான சம்பவ முரண் பாருங்கள்!

‘மீடாஸ் அரசன்’ கதையை கேள்விப்பட்டிருப்பீர்கள். மீடாஸ் அரசன் தான் எதைத் தொட்டாலும் தங்கமாக வேண்டுமென்ற வரத்தை வேண்டிப் பெறுகிறான். ஆனால் சம்பவ முரண், இங்கேதான் நிகழ்கிறது; தனது உணவைத் தொட்டால் அதுவும் தங்கமாகிவிடுகிறது; தனது அருமைக் குழந்தையைத் தொட்டால் அவளும் தங்கச் சிலை ஆகிவிடுகிறாள்!

இவையெல்லாம் சம்பவ முரண் என்பதற்குச் சரியான உதாரணங்கள்.

வேர்ட்ஸ்வொர்த்தின் சமகாலத்தவரும் அவரது நண்பருமான கவி கோல்ரிட்ஜ் ‘பழைய மாலுமியின் கதை’ (தி லே ஆஃப் தி ஏன்ஷியன்ட் மாரினர்) என்ற கவிதையைப் படைக்கிறார். ஒரு மாலுமி கப்பலில் பயணம் செய்கிறான். பாய்மரக்கப்பல்கள் காற்றே அடிக்காமல் கப்பல் நகராமல் நடுக்கடலில் பல நாட்கள் நின்றுவிடுகின்றன. குடிதண்ணீர் தீர்ந்து போகிறது. அந்த மாலுமி காண்கிறான்:

“ தண்ணீர் தண்ணீர், எங்கெங்கும் தண்ணீர்!.

குடிப்பதற்குத்தான் ஒரு சொட்டில்லை.”

Water, Water everywhere

But not a drop to drink

இதுவும் சம்பவ முரணுக்கு நல்லதோர் எடுத்துக்காட்டு.

தமிழ் இலக்கிய உலகில் சம்பவ முரணைச் சுவாரசியத்துக்கெனச் சிறப்பாகக் கையாண்டவர் கல்கி. ‘சிவகாமியின் சபதம்’ கதையில் ஒரு நிகழ்ச்சி. ஆயனச் சிற்பியிடமிருந்து எல்லோரா குகையிலுள்ள பௌத்தத் தலைவரிடம் வண்ணக் கலவைகளின் இரகசியத்தை அறிய வேண்டிப் பரஞ்சோதி புறப்படுகிறான். ஆனால் காஞ்சி நகரத்தின் நிராதரவான நிலைமைப் பற்றியும், புலிகேசி எப்போது வேண்டுமானாலும் புறப்பட்டுப் படையெடுத்து வரலாம் என்னும்

செய்தியும் அடங்கிய ஒரு கடிதத்தை அவன் அறிமுகக் கடிதம் என்று நினைத்து வாங்கி வைத்திருக்கிறான். அக்கடிதத்தை அளித்தவர் நாகநந்தி என்னும் புத்தபிட்சு. வண்ணக் கலவைகளின் இரகசியத்தை அறிய வேண்டியே அக்கடிதம் (பிராகிருத மொழியில் இருக்கிறது) எழுதப்பட்டிருப்பதாக அவன் நினைத்துக் கொண்டிருக்கிறான். பல நாட்கள் பிரயாணம் செய்து அவன் வழியிலேயே மறிக்கப்படுகிறான். சாளுக்கிய வேந்தனான இரண்டாம் புலிகேசியையே சந்திக்கிறான். ‘நினைத்தது ஒன்று, நடப்பது ஒன்று’. இப்படி எதிர்பாராத சம்பவ இணைப்புகளைக் கையாளுவதில் நிகரற்றவர் கல்கி. பிற்காலத்தில் அம்மாதிரிச் சம்பவ முரண்களை அதே சுவாரசியத்தோடு சாண்டில்யனும் கையாண்டார்.

‘கடலும் கிழவனும்’ (THE OLD MAN AND THE SEA) என்னும் அரிய – ஆனால் சிறிய படைப்பிற்காக நோபல் பரிசு பெற்றவர் எர்னல்ட் ஹெமிங்வே என்னும் ஆங்கில ஆசிரியர். மீன்பிடிக்கப் புறப்பட்ட கிழவனின் வலையில் சிக்கியது சுறாமீன். அதுவும் அறுபட்டு இரத்தம் கடலெங்கும். கிழவனின் பிடி தளர்ந்து கொண்டிருக்கிறது. ஆகவே பிற சுறாக்கள் சூழ்ந்து கொள்கின்றன. கிழவன், சுறாவை எப்படியேனும் இழுத்துக்கொண்டு கரைக்குச் சென்றுவிடவேண்டுமென்று நினைக்கிறான். எப்படியேனும் தப்பிவிட வேண்டும் என்ற வெறி சுறாவிற்கு. ஆனால் கிழவன் தன் பிடியைத் தளர்த்திவிடவும் முடியாது. பிடியைச் சற்றே தளர்த்தினாலும்

கிழவனின் சாவு நிச்சயம். பிடியைத் தளர்த்தாமல் இழுத்துச் செல்ல முடிந்தால் சுறாவின் சாவு உறுதி. இப்படி இரு ஜீவன்களுக்கிடையிலான ஜீவமரணப் போராட்டம் நிகழ்கிறது. கடைசியில் கிழவன் கரைசேர்கிறான். ஆனால் எப்படி? சுறாவின் எலும்புக்கூட்டை மட்டுமே அவனால் கொண்டு செல்ல முடிகிறது. கிழவனுக்கும் வெற்றி இல்லை; சுறாவுக்கும் வெற்றியில்லை. இப்படி நாம் எதனை வெற்றி, சாதனை என்று நினைக்கிறோம் என்பதற்கும் அவற்றை அடைவதற்குமான செயல்களுக்குமிடையே பெரும் முரண் இருக்கிறது. நமது வாழ்க்கையையும் இப்படிப்பட்ட போராட்டமாகத்தான் அமைகிறது என்று உணர்த்துகிறார் ஆசிரியர்.

சம்பவமுரண்களை வாழ்க்கையின் நிஜமான முரண்களோடு பொருந்தி அனுபவப்பூர்வமாகக் காட்டுவதில்தான் இலக்கிய ஆசிரியனின் திறமை இருக்கிறது. மாப்பசான் என்னும் ஆசிரியர் இதில் வல்லவர். அவரது ‘தி நெக்லஸ்’ என்னும் கதை உலகப்புகழ்பெற்றது.

ஓர் ஏழை மனைவி. அவளது தோழி பணக்காரி. ஏழைப் பெண்ணுக்குப் பகட்டில் ஆர்வம் அதிகம். ஒரு விருந்துக்கு அவளது குமாஸ்தா கணவனுக்கு அழைப்பு வருகிறது. இவள் ஆடம்பரமாகச் செல்ல வேண்டுமென்று நினைத்து தன் பணக்காரத்தோழியிடமிருந்து ஒரு நெக்லஸைக் கடன் வாங்கி வருகிறாள். விருந்துக்குப் போய்

வந்தபின் நெக்லஸைக் காணவில்லை. எவ்வாறாயினும் அந்த நெக்லஸை திருப்பித் தந்துவிட வேண்டுமென்று கருதி எங்கெல்லாம் எப்படியெல்லாம் கடன் வாங்க முடியுமோ வாங்கி அதேபோன்ற நெக்லஸைப் புதிதாகச் செய்து தோழிக்குத் திருப்பிவிடுகிறாள். இதுவொன்றும் பணக்காரத் தோழிக்குத் தெரியாது. பிறகு வாழ்க்கை நரகமாகிவிடுகிறது. வாங்கிய கடனை அடைக்க கணவன் மனைவி இருவரும் ஓயாமல் வேலை செய்து இருபதாண்டுகள் பாடுபடு கிறார்கள். இவள் எல்லையற்ற முதுமை கொண்டவளாகிவிட்டாள். தனது உழைப்பினால், தற்செயலாகப் பணக்காரத் தோழி ஒரு நாள் இவளைச் சந்திக்கும்போது ‘ஏன் இப்படி ஆகிவிட்டாய்’ என்று கேட்கிறாள். நெக்லஸின் கதையைக் கூறுகிறாள் தோழி. பணக்காரத் தோழி அனுதாபத்தோடு சொல்கிறாள்: “ஐயோ நான் தந்தது போலி நகையாயிற்றே.” பகட்டுணர்ச்சியின் காரணமாக ஒரு நெக்லஸ் அவளது வாழ்க்கையில் விளையாடி அழித்துவிட்டது. இம்மாதிரிக் கதைகள் நல்ல வாழ்க்கையின் தரிசனத்தை அளிக்கக்கூடியவை.

பாரதியாரின் ‘அக்கினிக்குஞ்சு’ கவிதையில் ‘அதை ஆங்கொரு காட்டிடை பொந்தினில் வைத்தேன் - வெந்து தணிந்தது காடு’ என்கிறார். பத்திரமாகப் பாதுகாப்பாக வைத்தாராம்! ஆனால் காடே வெந்துபோய்விட்டது.

டி.எச். லாரன்ஸின் கவிதை ஒன்று:

அவன் என் எதிரி என்றார்கள் ;

அவனைச் சுட்டுவிட்டேன்.

ஆனால் பாவம்.

அவனை நான் சாதாரணமாகச் சந்தித்திருந்தால்

ஒரு கப் பியர் வாங்கி அவனுக்களித்து

இருவருமே சந்தோஷமாகக் குடித்திருப்போம்.

ஆனால் பாவம்.

அவன் என் நண்பன் போலவே இருந்தான்.

இதுதான் சம்பவமுரண். வாழ்க்கையின் சாராம்சத்தை அறிவதற்கு நல்ல கருவி. இன்னும் ஏராளமான உதாரணங்களைக் காட்டிக்கொண்டே செல்லலாம்.

சம்பவ முரண் இன்றி இலக்கியப் படைப்புகள் இல்லை. தமிழிலும் சிறந்த படைப்பாளிகள் இதனை நன்கு கையாளுகிறார்கள். உதாரணமாக ஜெயகாந்தன். அவரது கதை ஒன்றில் தற்கொலை செய்து கொள்ளப்போன ஒரு நொண்டியைக் காப்பாற்றுகிறான், ஒரு தொழுநோய்ப் பிச்சைக்காரன். நொண்டிக்கு வாழ வேண்டுமென்ற உந்துதலை அளிக்கிறான். ஆனால் அவனுக்கே தான் எதற்காக

இருக்கிறோம் என்ற சோர்வு மேலிட்டு, மறுநாள் அந்த நொண்டி தற்கொலை செய்து கொள்கிறான். இது ஜெயகாந்தனின் ‘நான் இருக்கிறேன்’ என்னும் சிறுகதையில்.

இவற்றையெல்லாம் நன்கு தேர்ந்து சுவைப்பது இலக்கிய இரசிகர் கடமை. மேலே குறிப்பிட்ட மூவகை முரண்களும், விமரிசகர்களுக்கு விருந்து; எழுத்தாளர்களுக்கு இன்றியமையா ஊன்றுகோல்; திறனறிந்து ‘வாழ்க்கைக்கு வளம் சேர்ப்பது இலக்கியம்’ என்று கருதி வாசிப்பவர்களுக்கு புதிய தரிசனங்களை அளிக்கும் மாயக்கண்ணாடி.

2. இராமாயணத்தில் உளவியல்

ஃப்ராய்டிய உளவியல் பரவியதன் விளைவாக, இந்நூற்றாண்டின் தொடக்க முதலாக இலக்கியத்தில் உளவியல் அணுகுமுறை இடம் பெறலாயிற்று. 1910-இல் எர்னல்ட் ஜோன்ஸ் என்பார், ஷேக்ஸ்பியரின் ஹேம்லட் நாடகத்தைப் ஃப்ராய்டியக் கண்ணோட்டத்திலிருந்து ஆராய்ந்தார். உளவியல் அணுகுமுறை தோன்றியவுடனே படைப்பாளர்களுக்கு அது மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த ஒன்றாகத் தோன்றியது. கலைச் செயல்முறை, கலைஞர்களின் ஆழ்மனச் செயல்பாடுகள், கதைமாந்தர் நடத்தைகள் ஆகியவற்றை அறிந்துகொள்ள உளவியல் ஒரு திறவுகோலாக அமையும் என்று நம்பியதே காரணம்.

உளவியல் ஆய்வு ஐரோப்பிய மொழிகளில் மிகுதியாகச் செய்யப்பட்டது போலத் தமிழ் முதலிய இந்திய மொழிகளில் மிகுதியாகச் செய்யப்படவில்லை. கல்வியியல் ஆய்வாளர்களுக்கு - இலக்கியத் துறை சார்ந்தவர்களுக்கு உளவியல் அறிவு போதிய அளவு இல்லை என்பது ஓர் எளிய காரணம். இந்திய மனப்பான்மை இவ்வித ஆய்வுக்குக் குறுக்கே நிற்கிறது என்பது சிறப்பான காரணம். இலக்கிய இயற்கைவாதம் (நேச்சுரலிசம்), மனிதன் சூழலுக்கும் உயிரியலுக்கும் கட்டுப்பட்ட பிராணி என்றது. உளவியல், மனிதன்

இவ்வாறு கட்டுப்பட்டிருப்பதற்கான காரணங்களை ஆராயத் தொடங்கியது. ‘மனிதன் தீயவன் அல்ல: அவன் மனத்தில் நோய்கொண்டவன்’ என்றது உளவியல். சமூகத்தின் அடக்குமுறையினால் மனிதனின் விழைவுகள் வெளிப்பட வாய்ப்பளிப்பதே அவனைச் சரிப்படுத்த வழி என்பது உளவியல் அடிப்படை. விழைவுகள், அவற்றை வெளிப்படுத்தக் கிடைக்கும் வாய்ப்புகள் இவற்றின் விளைவாகவே மனிதனைக் காண்பது இந்திய ஒழுக்கம் சார்ந்த, மதம்சார்ந்த மனோபாவத்துக்கு எதிரானது. ஆகவேதான் இந்தியமொழிகளில் சில அடிப்படை நிலைகளைத் தாண்டி உளவியல் நோக்கிலான திறனாய்வு முன்னேறவேயில்லை.

உளவியல் ஆய்வு மூன்று வகையில் வெளிச்சம் தரக்கூடியது.

1. படைப்புச் செயல்முறை எவ்வாறானது, அதில் வாசகர் பங்கு என்ன, அவர்கள் எப்படி படைப்பை ஏற்கிறார்கள் என்பது பற்றி அளிக்கும் வெளிச்சம் முதல்வகை.

2. இரண்டாவது வகை, ஆசிரியனின் உளவியல் பற்றியது. கலைக்கும் கலைஞனுக்கும் இடையிலான உறவுநிலை பற்றியது.

3. கதை மாந்தரின் உளவியல் பற்றியது மூன்றாவது வகை.

முதல் வகைத் திறனாய்வுக்கு அடிப்படையாக அமைந்த நூல் ஐ.ஏ. ரிச்சட்ஸின் ‘Principles of literary Criticism’ (திறனாய்வுக்

கோட்பாடுகள்) என்னும் நூலாம். இரண்டாவது வகையில், ஆங்கிலத்தில் டி.எச். லாரன்ஸ் முதலான படைப்பாளிகளின் உளவியல் ஆராயப்பட்டிருக்கிறது. எட்மண்ட் வில்சனின் ‘The Wound and the Bow’ (காயமும் வில்லும்) என்னும் நூல். இப்படிப்பட்ட அணுகுமுறை தந்த நூல்களில் முதலாவது.

கதைமாந்தர் உளவியல் பற்றியே தமிழில் இதுவரை முதல் முயற்சிகள் செய்யப்பட்டிருக்கின்றன. உதாரணமாக, ஜெயகாந்தனின், ‘ரிஷிமூலத்தில் இடம்பெறும் ராஜாராமன், ஈடிபஸ் சிக்கலுக்கு ஆட்பட்டவன் என்பதுபோன்ற ஆய்வுகள். இவையும் தமிழில் சொற்பமாகவே செய்யப்பட்டுள்ளன. ஆகவே தமிழிலக்கியத்தில் உளவியல் ஆய்வுக்கு ஏராளமான இடமிருக்கிறது. நாம் நமது குறுகிய மதநோக்கை – ‘ப்யூரிடன்’ மனப்பான்மை எனப்படும் ஒழுக்கமனப்பான்மையைக் கைவிடவேண்டும் என்பதுதான் ஒரே நிபந்தனை. இதுவரை நாம் சொன்னதையே திரும்பித் திரும்பிச் சொல்லிப் பழகிவிட்டோம். அதில் மகிழ்ச்சியடைபவர்களாகவும் மாறிவிட்டோம். சான்றாக, தமிழ்விடு தூது நூலாசிரியர் சைவத்தையும் தமிழையும் இரு கண்கள் எனப் போற்றவே அந்நூலை இயற்றினார் என்று அது தோன்றிய நாள் தொட்டுச் சொல்லி வந்திருக்கிறோம். அவர் ‘கம்பல்சிவ் அப்செஷனல் நியூரோசிஸ்’ (Compulsive obsessional Neurosis) காரணமாகவே அந்த நூலை இயற்றினார் என்று உளவியல் ஆய்வாளன் கூறினால் சைவவாதிகள்

மனம் ஒருவேளை புண்படக் கூடும். இம்மாதிரிச் சூழலிலிருந்து விடுபட்டால்தான் தமிழில் உளவியல் ஆய்வு வளரும். கம்பனின் சந்தம், யாப்பு, பாத்திரப் படைப்பு என்றெல்லாம் பலவகையாக ஆராய்ந்தவர்கள் கம்பனின் உளவியலில் ஈடுபடாமைக்கும் இதுவே காரணம் என நினைக்கிறேன்.

இனி, இராமாயணக் கதையை மேற்கண்ட வாசக உளவியல், படைப்பாளி உளவியல், படைப்பு உளவியல் என்ற மூன்று நிலைகளிலும் வைத்துப் பார்க்கலாம். இக்கட்டுரை, தமிழ் முதுகலை மாணவர்களுக்கு இலக்கியத்தில் உளவியலை எப்படி பயன்படுத்தலாம் என அறிமுகப்படுத்தும் நிலையிலேயே அமைகிறது. எனவே மூன்று நிலைகளுக்கும் சான்றுகள் காட்டுவதோடு நிறுத்திக்கொள்கிறேன். தமிழிலுள் கம்பராமாயணம் மிக விரிவான உளவியல் ஆய்வுக்கு இடம் அளிக்கக்கூடியது. ஒரு சிறுகதையின் பாத்திரப்படைப்பை விளக்கவேண்டுமானால் ஒரு கட்டுரை போதுமானது. கம்பராமாயணம், பல தளங்கள் கொண்ட ஒரு காவியம். இதன் பாத்திரங்கள் பலநிலைகளில் ஆராயப்படக்கூடியவர்கள் - ஆனால் பன்முக ஆராய்ச்சியை எதிர்ப்பவர்களும் கூட. காரணம், மனிதத் தொல்மாதிரிகள் என்ற நிலையில் (ஆர்க்கிடைப்ஸ்) இவர்கள் வகைமாதிரியான பாத்திரங்களாய் அமைந்து ஆழ்ந்த உளவியல் அணுகுமுறையைத் தடுப்பவர்களாகிவிடுன்றனர். ஆயினும், தொல்மாதிரி ஆய்வு,

புராணிக ஆய்வு என்னும் இவையும் உளவியல் அணுகுமுறையினைப் பயன்படுத்துபவையேயாம்.

வாசக உளவியல்

வாசகரைத் தனக்கென ஈர்ப்பதற்கு ஒரு படைப்பாளி செய்யும் செயல்கள், கையாளும் உத்திகள் போன்றவை இதில் முதலில் இடம்பெறவேண்டியவை. வாசக நோக்கில் கம்பன் செய்யும் செயல்களை-

1. வாசகர் கவனத்தை ஈர்க்கும் வழிமுறைகள்;

2. ஆர்வத்தை தூண்டும் உத்திகள்;

3. மனப்பதிவுகளை உருவாக்கும் இலக்கியக் கருவிகள் (Devices);

4. வாசக உறுதிப்பாட்டை நிலைநிறுத்தும் கருவிகள்;

5. வாசகரை குறித்த திசையில் செலுத்தும் உத்திகள்;

என வகைப்படுத்தலாம். இதற்கெனக் கம்பன் கையாளும் இலக்கிய நடைமுறைகளை அணிகளை – முன்னணிப்படுத்தல்களைப் பகுத்து ஆராயவேண்டும். இவ்வகை ஆய்வு இதுவரை எவ்வளவு தூரம் செய்யப்பட்டுள்ளது எனத் தெரியவில்லை.

மேற்கண்டதை வாசக நுகர்வு உளவியல் எனலாம். இதற்கும் அப்பால் சென்று இராம காதையில் வாசகர் ஈடுபட்டிற்கான தொல்மாதிரிக்கூறுகள் எவையெவை உள்ளன என்று ஆராய்வதும் முக்கியம். இராமாயணத்தில் இராவணன் சீதையைக் கவர்ந்து செல்லும் செயல், ஒரு தொல்மாதிரியே. கிரேக்கப் புராணங்களில், இலியாத் என்னும் ஹோமர்காவியத்தில், திராய் நகர இளவரசன் பாரிஸ் என்பவன், கிரேக்க அரசன் அகமெம்னான் மனைவி ஹெலனைக் கவர்ந்து சென்றமை கூறப்படுகிறது. அதன் காரணமாக எண்ணற்ற காலம் நிகழ்ந்த போரையும் இலியாத் எடுத்துக்காட்டுகிறது. எனவே இராமகாதையை மனிதமனத்தின் அடிப்படை விழைவுகளை நாடகப்படுத்தும் ஒன்றாகவே கொள்ளவேண்டும். இம்மாதிரிப் பாரகாவியங்களில் மனிதமனத்தின் அடிப்படை அடிக்கருத்துகள் (கருப்பொருள்கள்) யாவுமே உருப்பெறுகின்றன.

உலகின் எல்லாப் பெருங்காவியங்களிலும்; பொதுநிலையில் பாவம் அல்லது தீமை என்னும் ஆதித்துன்பத்தின் புராணிகத்தை உருப்படுத்தலே (Depicting the myth of the primitive tragedy of evil) காணப்படுகிறது. இராமாயணமும் இதற்கு விலக்கன்று.

1. “Heard melodies are sweet, unheard sweeter” என்னும் கருத்து. இது ஷெல்லியின் தொடர். சுவர்க்க நீக்கம் காப்பியத்திலும் இதே கருத்து

“The only paradises are those we have lost” என்று புலப்படுத்தப்படுகிறது. இதேதான் இராமாயணத்தின் அடிக்கருத்தும்கூட. ‘மீறுதலினால் ஏற்படும் குற்றவுணர்ச்சி; பின் அது அளிக்கும் (சுயத்தின்) தனிமை;’ இத்தொடரால் நாம் இராவணனை விவரிக்கலாம். சீதைக்கும் கூட இதுவே பொருந்தும். எதிரெதிரான இருவர்க்கு இது எப்படிப் பொருந்துகிறது? இதே காரணம்தான் நாமும் இராமாயணத்தை சுவையோடு படிப்பதற்குரிய காரணம். இதனை உளவியல் சார்ந்த சொற்களில் சொன்னால், எல்லா மனிதர்க்கும் ஏற்படுகின்றன (ஆண்பெண் பேதமின்றி) பொதுஉணர்ச்சி, பாதிப்பு ‘பிறப்பின் அதிர்ச்சி’ (Birth Trauma) என்பதுதான். இழந்த சொர்க்கம் வேறெதுவும் அன்று. தாயின் கர்ப்பப்பைதான். அதன் பாதுகாப்பினை வேண்டியே மனிதன் தன் வாழ்நாள் முழுவதும் இயங்குகின்றன.

2. டயனீசிய – அப்பலோனிய (Dionysian-Appollonian) உணர்வுகளுக்கிடையில் போராட்டம். டயனீசிய உணர்வுகள் என்பவை இன்பம் விழையும் உணர்வுகள். அடிப்படையாக ‘இட்’ (Id) சார்ந்தவை. அப்பலோனிய உணர்வுகள், அடிப்படையாக ‘சூபர் ஈகோ’ சார்ந்தவை. இவற்றுக்கிடையில் இடையறாத போராட்டமும் இயக்கமும் நிகழ்வதே இயல்பு. இதனையே தேவ-அசுர யுத்தங்களாகப் புராணப்படுத்தினார்கள் நம் முன்னோர்.

அப்பலோனிய உணர்வுகளின் குறியீடாக இராமனும் டயனீசிய உணர்வுகளின் குறியீடாக இராவணனும் நிற்பதாகக் கொள்ளலாம்.

3. மனித மனத்தின் அடிப்படைப் பயணம். க்வெஸ்ட் (Quest) அல்லது தேடல் என்பது அடிப்படையான தொல்மாதிரிக் கருப் பொருளாகவுள்ளது. எந்தக் காவியத்திலுமே தேடல் என்னும் அடிச்சரடு இருப்பதைக் காணலாம். இராமாயணத்திலும் தேடல் உண்டு. மேலும் இக்கருப்பொருள், (அ) பிரிதல், (ஆ) ஏற்புக்கான மந்திரச்சடங்கு, (இ) திரும்புதல் என்னும் வடிவத்தையும் பெறும். (Separation-Initiation-Return). சுவர்க்க நீக்கத்திலும் தந்தையாகிய கடவுளைவிட்டு மனிதன் நீங்குதலும், பிறகு இனிசியேஷன் எனப்படும் புகுதற்சடங்கு (ஞானஸ்நானம்) நடைபெறுதலும், பிறகு மீண்டும் இறைவனிடத்திற்குத் திரும்புவதுமாக இது உருப்பெறும். இராமாயத்தில், இது சீதையின் பிரிவு - அவள் தீக்குளித்தலாகிய ஞானதீட்சை - இராமனிடம் திரும்புதல் என அமைகிறது.

இவைபோன்ற கால - இடப் பரிமாணங்களைத் தாண்டிய தொல்மாதிரிக் கூறுகளையும், தன்னகத்தே கொண்டு இலங்குவதாலே இராமாயணம் வாசகர் ஏற்பினைக் காலந்தோறும் பெற்றுவருகின்றது எனலாம்.

படைப்பாளி உளவியல்

கம்பராமாயணம் போன்ற பேரிலக்கியங்கள் மனித குலத்தின் ஒட்டு மொத்தமான கனவை எடுத்துக்காட்டுபவை. இவ்வாறிருப்பதால்தான் மானிடக் கலாச்சாரத்தின் ஒரு முக்கியக் கூறாக இலக்கியம் உயர்நிலையில் வைத்து எண்ணப்படுகிறது. கம்பர் நாட்டுப் படலத்தில் வருணிக்கும் கோசலநாட்டு வளம் யாவும் ("வண்மை இல்லை ஓர் வறுமை இன்மையால்" போன்றவை) கம்பர் போன்ற பெருங்கவிஞர்களாலும், அவர்கள் பிரதிநிதியாக நிற்கக்கூடிய மானிட சமுத்திரத்தினதுமான விருப்ப நிறைவேற்றம் (Wish Fulfilment) என்றே கொள்ள வேண்டும். எவ்வகை ஏக்கங்கள், ஆசைகள் போன்றவை நமது நடைமுறை வாழ்க்கையில் நிறைவேற இயலாதவையாக இருக்கின்றனவோ, அவை அனைத்துமே கனவுகளாகின்றன. தனிப்பட்ட மனிதனின் ஏதோ ஒரு விருப்பம் நிறைவேற இயலாதது எனின், அது அவனது தனிப்பட்ட கனவு / பகற்கனவு ஆகிறது. இதனால்தான் ஃப்ராய்டு, கனவுகளை ஆராய்வதற்கு முதன்மை தந்தார். மாறாக, ஒரு சமுதாயத்தின் கூட்டு விருப்பமென ஒன்றிருப்பின் அது கவிஞனின் கனவுலகமாகிப் பின் படைப்பாக வெளிப்படுகிறது. இவை கனவாக வெளிப்பட காரணமே, இவை நிறைவேற இயலாதவை, ஒடுக்கிவைக்கப்பட்ட ஆசைகள் என்பதுதான். நடப்புநிலை அல்லது யதார்த்தம் இவற்றிற்கு மாறாக ஒடுக்குதலும் இறுக்கமும் கொண்டிருப்பதைத்தான் இக்கனவுகள் எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

தசரதன் ஆட்சியிலும் பாலைவனங்களும் வறுமையும் மிகுந்திருந்தமை, பின்னர் வரும் பாடல்களில் வெளியாகிறது. ‘பழிபடா மன்னவன் நாட்டில் அழிவது எங்ஙனம்?’ என்று கூறித் தன தந்தையின் ஆட்சி ஒப்புயர்வற்றது என ஏற்க இராமனே மறுத்துவிடுகிறான். பௌதீகமாகக் காணப்படுவது பாலைவனமும் வறட்சியும். உள்ளத்தளவிலும் தசரதன் ஆட்சியில் பாலைவனமும் வறட்சியும் உண்டு. அவற்றின் குறியீடாக நிற்பவளே மந்தரை. அதிருப்தியின் வடிவம். ஆயினும் அதிருப்தி இன்றி மனிதனின் முன்னேற்றம் இல்லை என்பது மனிதவாழ்வின் முரண்மெய்மை. ஆகவே மனித மனத்தின் அடிப்படைச் சக்தி (‘இட்’)யாகவும் கூனி காணப்படுகிறாள்.

கம்பரின் படைப்புள்ளத்தை ஆராய்வதற்கு ஹெரால்டு ப்ளூம் (Herold Bloom) என்னும் ஆய்வாளரின் முறையினைச் சற்றே பயன்படுத்துவோம். ஹெரால்டு ப்ளூமின் கொள்கைப்படி, ஒரு பெரிய கவிஞன் அல்லது படைப்பாளியின் பின்வரும் படைப்பாளிகள், தந்தைக்குப் பின் வரும் மகன் நிலையில் இருக்கிறார்கள். ‘செல்வாக்கின் கலகத்தி’னால் (Anxiety of influence) அவதிப்படுகிறார்கள். வீட்டில் தந்தையின் காரணமாக மகன் எப்படி ‘ஈடிபஸ் சிக்க’லுக்கு ஆளாகிறானோ, அதேபோன்றதொரு படைப்பு சார்ந்த ஈடிபஸ்சிக்கல் இந்த நிலை, முதல் மாகவிஞனின் திறனைமீறிப்

பின்வந்த இளம்படைப்பாளிகள் உயர்வது என்பது அறவே இயலாத காரியம் என்றே அவர்களுக்குத் தோன்றுகிறது.

இச்சமயத்தில் அந்த இளம் படைப்பாளிகள் படைப்பாற்றலோடு கூடிய மறுவாசிப்பில் அல்லது மாற்றிப்படிப்பதில் தங்களை ஈடுபடுத்திக்கொள்கின்றனர். முன்னோடிகளின் படைப்புகளை மாற்றி வாசித்தல் மூலமாகவே அவர்கள் தங்கள் சுயத்தன்மையை, சொந்தக் குரலைப் பெறுகின்றனர். இதையேதான் கம்பனும் செய்துள்ளான். வால்மீகி, கம்பனுக்குத் தந்தையின் ஸ்தானத்தை வகிக்கின்றான். ஆகவே வால்மீகியை மறுவாசிப்புச் செய்தே தன் சுயத்தன்மையை நிலைநாட்ட வேண்டியிருக்கிறது. இக்கோட்பாட்டின் விரிவான ஆறுநிலைகளுக்குள் நான் புகப்போவதில்லை.
(தேவைப்படுபவர்கள், ஹெரால்டு ப்ளூமின் ‘The Anxiety of Influence’ என்னும் நூலைப் படித்துக்கொள்க.)

இவ்வாறு கம்பர் வால்மீகியை மாற்றி வாசித்துள்ளார் என எப்படிக் கண்டுகொள்வது? ஒன்று, கம்பர் வால்மீகியை எவ்வாறெல்லாம் மாற்றித் தனது சொந்தக் கதையைச் செய்திருக்கிறார் என்பதை ஆராயவேண்டும். இரண்டு, பாத்திரப் படைப்பின் வாயிலாகவும் ஆராயலாம். மூன்று, பிற குறியீடுகள், வருணனைகள் வாயிலாகவும் ஆராயலாம். இங்கே இரண்டாவதை மட்டும் நான் சற்றே சுட்டிக் காட்டுகிறேன்.

இதே போன்று மாற்றி வாசித்துத் தன் சொந்தக் குரலை அடையும் தேவை ஆங்கிலப் பெருங்கவி மில்டனுக்கும் (John Milton) இருந்தது. ஆகவே மில்டன் பைபிள் கதையைத் தன்னளவில் மாற்றிப் படைக்கிறார். மில்டன் படைத்த சாத்தானுக்குள் மில்டனின் பண்புகளே – ஆதிக்கத்தை எதிர்த்தல், புரட்சி செய்தல் போன்றவை – படிந்திருப்பதைத் திறனாய்வாளர்கள் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர். மில்டன் சாத்தானை, சுவர்க்க நீக்கம் காவியத்தின் தலைவனாகவே மாற்றிவிட்டார் என்று பின்வந்த பிளேக் (Blake) குற்றம் சாட்டியிருக்கிறார். இதேபோலக் கம்பராமாயணத்திலும் நிகழ்கிறது. கம்பன் தன்னையறியாமலேயே இராவணனைக் காவிய நாயகன் அந்தஸ்திற்கு உயர்த்துகிறார். கம்பராமாயணத்தில் வால்மீகியின் குறியீடாக இராமன் நிற்க, கம்பனின் சொந்தக் குறியீடாக இராவணன் அமைகிறான். சீதை காவியத் தன்மையின் - கலையின் - படைப்பாற்றலின் குறியீடு. மண்ணின் மகளான ஜானகியை வில்லேர் உழவனான இராமன் அடைந்தது போலவே, மண்ணின் மகளான கவிதைத் தன்மையை முன்பு வில்லேருழவனாக இருந்து (வேடனாக) பின்னர் மண்ணில் குடிகொண்டிருந்த (புற்றிலிருந்த) சொல்லேருழவனான வால்மீகி அடைகிறார். ஆனால் இராமனின் சீதையை இராவணன் தூக்கிச் சென்றுவிட்டது போலவே வால்மீகியின் கவிதைத் தலைவியும் கம்பருக்குரியவள் ஆகிவிடுகிறாள். இன்னும் இந்த ஒப்புமையை மிகவிரிக்க

இடமுண்டு. தேவைப்படுபவர்கள் விரித்து ஆராய்க. இவ்விதமாகக் கம்பர், வால்மீகியின் கவி மைந்தனாக இருந்து அவரை ஒருவிதத்தில் வெற்றி கொண்டதுதான் கம்பரின் படைப்பு உளவியல்.

படைப்பு உளவியல்

படைப்பு உளவியல் என்பது கதாபாத்திரங்களின் உள்ளத்தை அலசி ஆராய்வதுதான். ஏற்கெனவே சொன்னதுபோல இராமாயணம் போன்ற பெரும் காப்பியங்களின் கதைமாந்தர்கள் தொல்மாதிரிப்படிவங்களாகவும் உள்ளனர். அதே சமயம் தத்தமக்குரிய தனித்த உள்ள உணர்வுகள் பெற்றவர்களாகவும் உள்ளனர். எனவே காப்பியப் பாத்திரப் படைப்பாய்வு இவ்விரு எதிர் எல்லைகளுக்குள்ளாகவும் நின்றே செய்யப்பட வேண்டும். சான்றுக்கு, ஒரு சில பாத்திரங்களின் அடிப்படைத் தன்மைகளை மட்டும் இங்கே சுட்டிக்காட்டலாம்.

அ) இராவணன்

இராமனது பாத்திரப்படைப்பையும் இராவணனது பாத்திரப்படைப்பையும் கம்பர் வழி நின்று நோக்குவோர்க்கு இராவணனின் பாத்திரப்படைப்பே கவர்ச்சியும், ஆற்றலும், சிறப்பும் உடையதாக இருப்பது புலனாகும். காரணம், இராமன் மானிடன் என்று சொல்லப்படினும், மானிடனாக அன்றித்தெய்வ

நிலையிலேயே பெரும்பாலும் வைத்து நோக்கப்படுவதுதான். இராவணனோ, முதலில் பழுதுபடா இலங்கையில், வீழ்ச்சியடையா நிலையில் வைத்துப் பேசப்படுகிறான். அப்போது அவன் சிவபக்தன்; தேவர்களை வென்றவன்; வீணை இசைக்கலைஞன். ‘இரக்கமென்னும் ஒரு பொருளிலா அரக்கர்’ என்று கம்பர் கூறினாலும், ‘ராட்சஸம்’ என்னும் சொல், ‘ரட்சா’ அல்லது பாதுகாத்தல் எனப்பொருள்படும் சமஸ்கிருதச் சொல்லினின்றும் தோன்றியதாகவே புலவர் கொள்கின்றனர். இவையனைத்தும், அவன் புலன் விழைவுகளை மேல்நிலைப்படுத்தியவன் (சப்ளிமேஷன்), ஞானி என்பதையே காட்டும். ஆயினும் புலன்களை மேல்நிலை எய்த வைத்தோரும், புலனுக்குக் கட்டுப்பட்டவர்களேயாவர். சில சமயங்களில் அவர்களது லிபிடோ (Libido) சக்தி அவர்களை மீறிவிடுகிறது. இம்மாதிரி மீறல்தான் சீதையை இராவணன் அடைய எண்ணுவதில் செயல்படுகிறது.

ஒரு வகையில், இராமன், வசிட்டன் போன்றவன். உளவியல் மொழியில் சொன்னால் ‘சூபர்ஈகோ’ (Super Ego) போன்றவன். ஆனால் இராவணன் விசுவாமித்திரன் போன்றவன். மேல்நிலையாக்களுக்கும் மீறலுக்கும் உட்படுத்தப்பட்ட தூய ‘இட்’ (Id) போன்றவன். அவன் தன் அடையாளத்தை தேடும் புராணிக மாமனிதன். இராமன் என்னும் கடவுளுக்கு எதிர்நிலையில் நிற்கும் எதிர்க் கடவுள் (Anti-God). ஆகவே எல்லா மனிதர்களுக்குமான

தொல்வடிவமாகவும் இவன் ஆகிறான். மனிதப் பரிணாமத்துக்கு மிக அடிப்படையான புரட்சி, அகந்தை (Hubris) என்னும் கூறுகளைக் கொண்டவன். இவ்வகையில் அவன் மில்டனின் சாத்தானையும், ஷெல்லியின் புரோமீதியஸையும் ஒத்தவன்.

மனிதனுக்குள் விருப்பு-வெறுப்பு இவையிரண்டும் ஒருங்கே செயல்படுகின்றன. ஒரே பொருள்மீது செயல்படுகின்றன என்பதை இராவணனின் செயல்கள் எடுத்துக்காட்டுகின்றன. ஆயினும் இவற்றின் தீவிர எல்லை – முழவெறுப்போ முழுவிருப்பமோ சாத்தியமில்லை. சான்றாக, சீதையை இராவணன் மிக விரும்புகிறான். சீதைதான் இராவணன் தேடும் சுயம் அல்லது அடையாளம் அல்லது ‘மற்றது’ (The other). ஆனால் அவள் அவனுக்குக் கட்டுப்படாத நிலையில் அவளைக் கொன்றுவிடுவதாக மிரட்டுகிறான். இவ்வாறே கும்பகருணன் இந்திரசித்து போன்றோர் மீது அவன் காட்டும் பரிவும், விருப்பு – வெறுப்பு என்ற இரண்டின் கலவையாகவே அமைந்திருப்பதைக் காணமுடியும். இராவணனின் வீழ்ச்சி என்பது ஒரு உளவியல் முரண் மெய்ம்மை, மானிட வாழ்வில் நாம் அடிக்கடி அனுபவப்படும் எதிர்முரண்களின் வெளிப்பாடு.

ஆ) சீதை

கம்பர் தமது காவியத்தில் சீதையைக் கற்பின் கனலி என்று வருணிப்பதன் வாயிலாக, கற்பு என்பது பற்றிய பிரச்சினையை

எழுப்புகிறார். கற்பு உடல் சார்ந்ததல்ல; அது உள்ளம் மாசுபடாமல் காக்கும் நிலை (அல்லது உள்ளமாசினைக் கழுவிச் சுத்தமாக்கும் நிலை) என்னும் முடிவுக்கே வருகின்றார். இதை அவர் வெளிப்படையாகச் சொல்லவில்லை. காரணம், கம்பர் காலத்தில் இராமன் - சீதை கடவுளாக்கப்பட்டுவிட்டனர். “மாரீச நாடகம் வெற்றி பெறுவதற்குச் சீதை பிஞ்சு உள்ளம் படைத்தவளாக வேண்டும்” என்கிறார் பேராசிரியர் எஸ். இராமகிருட்டிணன். ஆனால், சீதை அனுமனிடம் உரையாடும் நேர்த்தியும், மாயாசனகனை ஐயுறுவதும் போன்ற செயல்கள், அவள் உலகியலறிவு நிரம்பப் பெற்றுவிட்டவள் என்பதையே காட்டுகின்றன. பிஞ்சு உள்ளம் படைத்த – மாசற்ற – ஒன்றுமறியாத (Innocent) நிலையிலிருந்து உலகியலறிவு நிரம்பப் பெற்ற நிலையை அடைகிறவள் சீதை.

ஆனால் இது எவ்விதம் நிகழ்கிறது? ஒன்றை இழந்துதான் இன்னொன்றைப் பெற்றாக வேண்டும். தன்னறிவை அடைவதற்குத் தரப்படும் பலிதான் மாசற்றநிலை. ஏதுமறியா மாசற்ற மனத்தைப் பலிகொடுத்தே அறிவுபெறப்படுகிறது. மாசற்ற நிலையை அழப்பதற்குக் காரணம்தான் மீறல் (transgression). சமயவாதிகள் சொல்லில் ‘பாவம்’ (Sin). சீதை இராமனிட்ட கட்டளையைத் தாண்டும்போது மனத் தளவில் மீறல் நிகழ்கிறது. பின் இராவணன் அவளைத் தூக்கிக்கொண்டு செல்லும்போது உடலளவிலும் நிகழ்கிறது. உடலளவில் கற்புத்தவறாதவள் சீதை என வலியுறுத்தவே

(வால்மீகி சித்திரிப்பதையும் மறுத்து) கம்பர் பன்னசாலையோடு சேர்த்து இராவணன் சீதையைப் பெயர்த்தெடுத்துச் சென்றான் எனப் படைத்ததாகக் கூறுவர். ஆனால் ஃபிராய்டிய, யூங்கிய உளவியல் குறியீடுகளின்படி, வானில் பறத்தல் என்பதே இங்கு பாலியல் உறவினையும் அதன் உச்சநிகழ்வினையும் (Orgasm) குறிப்பதாகும். எனவே இராவணன் சீதையுடன பறந்துசென்றான் என்னும் வருணனையே பாலியல் மீறலைத்தான் குறிக்கும்.

ஃப்ராய்டிய உளவியல்படி, ஒரு வேலியுள்ள / கட்டுக்காவலுள்ள வனம் (இங்கு அசோகவனம்) என்பதே பெண்ணின் உடலைக்குறிக்கும் குறியீடாகும். யூங்கிய ஒளியில் பார்த்தால், அது தாய்மை, கருப்பை, பிறப்புத் தருகின்ற வளமை, செழிப்பு, மீறலுக்குப் பின்னரான செம்மைப்படலும் வருத்தமும் (Redemption) ஆகியவற்றைக் குறிக்கும். இங்கே வனத்தின் பெயரே ‘அசோகவனம் (அ-சோக: சோகமற்ற அல்லது துன்பமற்ற இன்ப நிலை) அசோகவனத்தில் புக இராவணனுக்கு மட்டுமே உரிமையுண்டு. இப்படிமங்கள் காட்டும் கதை வெளிப்படை. ஆகவே இறுதிநிலையில் அசோகவனம், பாவத்திற்கான வருத்தத்தின் (ரிடம்ப்ஷனின்) குறியீடாக மாறும்போது சீதை சுயதெளிவையும் அறிவையும் பெறுதல் (Self-Conscionsness) நிகழ்கிறது. தொல்படிமத் திறனாய்வின் வழி கூறினால், சீதையின் ‘அனிமா’ (பெண்ணுரு)

வளர்ச்சி பெறுதல் என்னும் மாற்றம் இராவணன் என்னும் ‘அனிமஸ்’ (ஆணுரு) வாயிலாகவே நிகழ்கிறது எனலாம்.

இ) அனுமன்

‘குரங்கினம்’ எனக் கம்பரால் குறிக்கப்படுகின்ற இனத்தலைவர்களுள் ஒருவன். பழங்குடி மக்கள் இனம் ஒவ்வொன்றிற்கும் ஒவ்வொரு குலக்குறி (Totem) உண்டு. இவ்வகையில் குரங்கினம் என்று சொல்லப்பட்டோர் ‘குரங்கு’ என்னும் குலக்குறியைப் பெற்றிருந்தோர் ஆகவேண்டும். அனுமன் சூரியனை நோக்கி வானிலே பறந்தவர்களுள் ஒருவன். சூரியனை நோக்கி வானிலே பறத்தல் என்பது தவம் செய்தல், புலன்களை மேல்நிலைப்படுத்தல் (Sublimation) என்பனவற்றைக் குறிப்பது. கிரேக்க புராணிகத்திலும் ‘இகாரஸ்’ என்பவன் இவ்வாறு சூரியனை நோக்கிப் பறந்து, ஆனால் இறக்கை எரிந்து கடலில் விழுந்ததாகக் கதை வருகிறது. புலன்களை மேல்நிலைப்படுத்தியவன், ஆனால் வீழ்ச்சியடையாதவன் என்பதனாலேயே இராவணனுக்கு எதிராக உரையாடும் ஆற்றலைப் பெறுகிறான். ஆனால் அவனுக்கும் அசோகவனத்தில் நுழைதல் என்பது இயற்கை மீறலே. ஆகவேதான் சீதை அவன் ஓர் ஆண் எனச் சுட்டிக்காட்டி அவனுடன் தான் வர ஒருப்படாமையைச் சொல்கிறாள்.

வால்மீகி இராமாயணம் தவிரப் பிற இராமாயணங்கள் சிலவற்றில் - ஜைனராமாயணம், புத்த ஜாதகக்கதைகள் போன்றவற்றில் - சீதை

இராவணனுக்கு மகள் என்றும், இராமனின் உடன்பிறந்தோள் என்றும் சுட்டப்படுகின்றாள். அவ்வாறு கொண்டால் இராமன் - சீதை பாத்திரப்படைப்புகளில் ஈடிபஸ் சிக்கல், எலக்ட்ரா சிக்கல் போன்ற தன்மைகள் உண்டா எனவும் ஆராயமுடியும். இன்னும் பல்வேறு நிலைகளிலும் கம்பராமாயணத்திலேயே உளவியல் அடிப்படையில் நிறைய ஆராயலாம். சில துணுக்குகளாகவே மேற்கண்ட உதாரணங்கள் தரப்பட்டன. விரிவாக எழுதினால், ஒடுக்குதலினால் உண்டாகும் மனச்சிக்கல்கள், ஈடிபஸ் நிலை, சேதப்பட்ட ஆளுமைநிலைகள் போன்ற பலவிதமான உளக்கோட்பாடுகள் வழி பாத்திரப் படைப்பினை ஆராயலாம். சுட்டிக்காட்டுதல் மட்டுமே இங்கு செய்யப்பட்டது.

இன்னொருவிதமான ‘உளவியல் பயன்பாட்டை’ இறுதியாகச் சொல்லிமுடிக்கலாம். இது முழுமையானதொரு முறை அல்ல. ஓரிரு பாடல்கள் வாயிலாக உளவியல் நுட்பம் அல்லது படைப்பு நுட்பம் காட்டும் முறை இது. சான்றாக, ‘ஆழிசூழ் உலகமெல்லாம்’ என்னும் பாட்டில் கைகேயியின் சந்தேக புத்தி வெளியாகிறது என்று ‘மன்னவன் பணியன்றாகில்’ என்று இராமன் மறுமொழி கூறும் பாட்டில் ‘என் பின்னவன் பெற்ற செல்வம் அடியனேன் பெற்றதன்றே?’ என்பதில் ஓர் ஏமாற்ற உணர்ச்சியும் எள்ளலும் புலனாகின்றது என்றும் கூறியுள்ளனர். ‘விடையும் கொண்டேன்’ என்பதில் “அவ்வாறு நடப்பதே உன் விருப்பம் அல்லவா?

அதற்கிசைந்தே நடக்கிறேன்” என்ற உட்குறிப்பும் தோன்றுகிறது. ஆனால் இம்மாதிரி விளக்கங்களையெல்லாம், உரைகாணல் அல்லது பொருள்கோளின் பகுதியாகக் கொள்ளவேண்டுமேயன்றி, உளவியல் முறையாகக் கொள்ள இயலாது. சீதையின் கள்ளங் கபடமற்ற தெய்வநிலையை உணர்ந்த அளவிலே “உடல் சிந்தை வசம் அன்றோ?” என தசரதனும் பிறரும் வணங்கினர் என்னும் காட்சியில் கம்பனது உளவியல் அறிவு வெளிப்படுகிறது; என்று கூறுவதும் உரைகாண் கூற்றே. இராவணனுக்கும் சூர்ப்பணகைக்கும் சீதை, இராமன் உரு வெளித்தோற்றங்கள் தென்பட்டன என வருணிப்பதில் கம்பரது உளவியல் அறிவு வெளிப்படுகிறது: வீடணன் இரணியன் கதையினைக் கூறி அறம் உரைப்பதில் கம்பனின் உளவியல் நோக்கு புலப்படுகிறது – போன்ற கூற்றுகளும் இவ்வாறான உரைகாண் கூற்றுகளே. முறையான உளவியல் ஆய்வுக்கு உளப்பகுப்பாய்வு, நடத்தை உளவியல், கெஸ்டால்ட் உளவியல், பகுப்பு உளவியல் போன்ற உளவியல் துறைகளின் அடிப்படைக்கோட்பாடுகளையே பயன்படுத்துதல் வேண்டும். இவற்றின் வழி ஆய்வு செய்தல் காப்பியத்தின் உயர்நுட்பங்களை அறிந்து பாராட்டுதல் இயலும்.

3. ஏ.கே. ராமானுஜனும் சங்க இலக்கிய மொழிபெயர்ப்பும்

(இக்கட்டுரை, 15.7.93 அன்று மறைந்த ஆங்கிலக் கவிஞர் திரு ஏ.கே. இராமானுஜரின் நினைவுக்குச் சமர்ப்பிக்கப்பட்டது.)

குறிப்பு

திரு. ஏ.கே. இராமானுஜன், (அத்திப்பட்டு கிருஷ்ணசுவாமி ராமானுஜன்) மைசூரில் தமிழ்க் குடும்பத்தில், 1929இல் பிறந்தவர். மைசூர், புனா ஆகிய இடங்களில் பயின்ற பிறகு இந்தியானா பல்கலைக்கழகத்தில் டாக்டர் பட்டம் பெற்று, 1962 முதலாகவே சிகாகோ பல்கலைக்கழகத்தில் மொழியியல், திராவிட மொழிகள், தெற்காசிய மொழிகள் - நாகரிகங்கள், சமூக சிந்தனை போன்ற பல்வேறு துறைகளில் பணிபுரிந்தவர். நிசிம் எசிகியல், ஜயந்த மஹாபாத்ர, அருண்கோலாட்கர், கேகி என். தாருவாலா போன்ற சிறந்த இந்திய – ஆங்கில கவிஞர்கள் வரிசையில் வைத்து எண்ணப்படும் கவிஞர்.

படைப்புகள்

‘தி ஸ்ட்ரைடர்ஸ்’ ‘ரிலேஷன்ஸ்’ போன்ற பல்வேறு ஆங்கிலக் கவிதைத் தொகுதிகள்:

‘ஹொக்குல்லாலி ஹூவில்லா’ ‘மத்து இதர பத்யகளு’ என்னும் கன்னடக் கவிதைத் தொகுதிகள்;

‘தி இண்டீரியர் லேண்ஸ்கேப்’ (The Interior landscape) (1967) – சங்க அகக் கவிதைகளின் மொழி பெயர்ப்பு.

‘போயம்ஸ் ஆஃப் லவ் அண் வார்’ (Poems of love and war) (1985) – சங்க கவிதைகளின் மொழிபெயர்ப்பு (அகம், புறம்; எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு - இரண்டிலும்).

‘ஸ்பீகிங் ஆஃப் சிவா’ (Speaking of Shiva) – பசவண்ணர் கவிதைகளின் மொழிபெயர்ப்பு.

‘ஹிம்ஸ் ஃபர் தி ட்ரவுனிங்’ (Hymns for the drowing) (1981) – நம்வாழ்வார் பாடல்கள் சிலவற்றின் மொழிபெயர்ப்பு.

இவை தவிர, யு.ஆர். அனந்தமூர்த்தியின் ‘சம்ஸ்காரா’ நாவலை ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்துள்ளார். நாட்டுப்புற இலக்கியம் பற்றிய ஒரு நூலையும், இந்திய இலக்கியங்கள் பற்றிய ஒரு நூலையும் தொகுத்துள்ளார்.

1976 ல் பத்மஸ்ரீ விருது பெற்றார்; 1983 இல் மெக் ஆர்தர் பிரைஸ் ஃபெலோஷிப்; அமெரிக்கன் அகாதெமி ஆஃப் ஆர்ட்ஸ் அண்ட் சைன்ஸ் - நிறுவனத்தின் ஃபெலோ (ஆராய்ச்சியாளர்).

ஏ.கே. ராமானுஜன் சிறந்த ஆராய்ச்சியாளர்; தமிழ், கன்னடப் படைப்புகளை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்தவர். மொழி பெயர்ப்பின் நுட்பங்களையும் சிக்கல்களையும், நன்குணர்ந்தவர். அதேசமயம், தமிழ், கன்னட மரபுகளால் முற்றும் பாதிக்கப்பட்டவர் – அவற்றையே ஆங்கிலக்கவிதை வாயிலாகவும் வடித்தவர். எனவே ஏ.கே. ராமானுஜரின் படைப்புக்கொள்கை – அதாவது, அவரது ஆங்கிலக் கவிதைகளில் தமிழ், கன்னட செவ்வியல் கவிதைகளின் பாதிப்பு எந்த அளவுக்கு இடம் பெற்றுள்ளது என்று ஆராய்வது மிகச் சுவையான ஆய்வாக அமையக்கூடும். இவ்வாறே, அவரது மொழிபெயர்ப்புக் கொள்கையைப் பற்றிய முழு அளவிலான ஆய்வும் மிகவும் பயனுடைய ஒன்றாகும். ஆனால் இதுவரை அப்படிப்பட்ட ஆய்வு எதுவும் நடைபெறவில்லை. காரணம், கன்னடமும் தமிழும் ஆங்கிலமும் என அவரைப் போலவே மும்மொழிகளும் அறிந்த ஆய்வாளர்கள் எவரும் முனையாமையே. இக்கட்டுரையிலும் அவரது ‘போயம்ஸ் ஆஃப் லவ் அண் வார்’ என்ற ஒரே ஒரு படைப்பின் வாயிலாக வெளியாகும் சில அடிப்படைகளையே காண எண்ணம்.

விக்கிரமாதித்தியன் கதையிலும், பிறகு தாமஸ் மன்னின் ‘மாறிய தலைகள்’ என்னும் நாவலிலும், பிறகு கிரீஷ் கர்னாடின் ‘ஹயவதன’ என்னும் நாடகப் படைப்பிலும் இடம்பெறும் தீவிரமான பிரச்சினை ஒன்று. ஒரு மனிதனின் தலை இன்னொருவனுடைய உடலுக்கும், அந்த இன்னொருவனுடைய தலை முதல் மனிதனின் உடலுக்கும் பொருந்தும் துர்ப்பாக்கியம் நேர்ந்துவிடுகிறது. இப்போது யார் எந்த மனிதன் என்பது முதல் கேள்வி. இரண்டாவது, உடல் மூளையை (தலையை)த் தனக்கேற்றவாறு மாற்றிக்கொள்கிறதா, அல்லது தலை மட்டுமே உடலை நிர்ணயிக்கிறதா என்பது. மொழிபெயர்ப்பும் இதேபோலத் தலைகளை மாற்றிவைக்கும் முயற்சியாகவே தோன்றுகிறது. மொழிபெயர்ப்பாளனே, தனது உடல்மீது இன்னொரு படைப்பாளனின் தலையைத் தாங்குபவன் என்றும் கூறலாம். ஒரே கிளையினின்றும் தோன்றிய ஆங்கிலம், ஃப்ரெஞ்சு, ஜெர்மன் போன்ற மொழிகளுக்குள்ளாகவே ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றிற்கு மொழிபெயர்ப்பு அருமை என்று சொல்லப்படுகிறது.
அவ்வாறிருக்கும்போது, மிகமிக வேறுபட்ட - இயல்புகளால் மாறுபட்ட – தமிழ் / ஆங்கிலம், கன்னடம் / ஆங்கிலம் போன்ற மொழிகளினூடே மொழிபெயர்த்து, அதில் வெற்றியும் பெறுவதென்பது எவ்வளவு சிரமமான காரியம்? இம்மாதிரிச் சமயங்களில், மொழி பெயர்ப்பாளன், மொழியின் ஆதிநிலைக் கூறுகளுக்கே திரும்பிச்சென்று படைப்பு – படிமம் - தொனி மூன்றும்

ஒருங்கிணைகின்ற புள்ளிக்கு ஊடுருவினால்தான் மொழிபெயர்ப்பு சாத்தியம். பிறிதொரு மொழியினால் தனது மொழியை வளப்படுத்தும் பணி இது.

உலகின் மிகச் சிறந்த மொழிபெயர்ப்புகளாக அமைந்துவிட்ட படைப்புகள் சில உண்டு. இதற்கு எட்வின் அர்னால்டின் ‘ ஆசியஜோதி’ படைப்பை உதாரணமாகச் சொல்வர். இதோ இன்னும் சில சாதனைகள்: டேனியல் இங்கல்ஸ் மொழி பெயர்த்த ‘வித்யாதரர் கவிதைகள்’ பார்பாரா ஸ்டோலர் மில்லரின் மொழி பெயர்ப்பு பில்ஹணீய தேபென் பட்டாச்சார்யா மொழிபெயர்த்த வித்யாபதியின் கவிதைகள்; திலிப் சித்ரேவின் சுக்கர் ராம் பாடல்கள் மொழிபெயர்ப்பு; அர்விந்த் மெல்ஹோத்ராவின் காதாசப்தசதி மொழிபெயர்ப்பு; சுக்தேவ் சிங்கின் கபீர் பாடல்கள் மொழி பெயர்ப்பு: இந்தச் சாதனைகள் வரிசையில் சிறந்த இடம்பெறும் படைப்பாக, ராமானுஜனின் சங்க இலக்கிய மொழிபெயர்ப்பு, (காதலும் வீரமும் பற்றிய கவிதைகள்) அமைந்துள்ளது என்று ஐயமின்றி நாம் கருதலாம்.

ராமானுஜனின் மொழிபெயர்ப்பை ஆராய இன்னொரு காரணமும் உண்டு. இந்தியாவில் ஒரு மொழிபெயர்ப்பாளனுக்குப் பிற பயன்களோடு, கலாச்சாரப் பயனும் இணைகின்றது. கலாச்சாரத் தூதுவராக அவர் மாறிவிடுகிறார்.

பெருமளவு மொழிபெயர்ப்புகள் தோற்றுப்போவதற்குச் சில காரணங்கள் உண்டு. அவை:

1. மொழிபெயர்ப்பாளனுக்கு மூலமொழியிலோ, படைப்பு மொழியிலோ, அல்லது இரண்டிலுமோ போதிய தெளிவின்மை;

2. மூலநூலை அணுகுவதில் எச்சரிக்கை, நுண்ணறிவு, பவ்வியம் ஆகியன இன்மை.

3. போதிய இலக்கியப் பயிற்சியின்மை.

இம்மாதிரி இன்மைகளால், உணர்வற்ற மொழிபெயர்ப்புகள் தோன்றுகின்றன. என.சி.பி.எச். **(NCBH)** வெளியிட்டுள்ள பல மொழிபெயர்ப்புகள் இதற்கு நல்ல சான்றுகள்: ஆனால் இப்படிப்பட்ட மொழிபெயர்ப்புகள் பெருகுவதற்கு நாம் ஏதும் செய்ய முடியாது. அம் மூல நூல்களுக்கேற்ற மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் எங்கேனும் எப்போதேனும் கிடைப்பார்கள் என்று திருப்தியடைய வேண்டியதுதான். இவற்றை ஆராய்ந்தும் பெரும் பயனில்லை. இம்மாதிரி குறைகளற்ற – மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் சிறந்த புலவோர்களாக உள்ள – ‘எச்சரிக்கையாய் அணுகுக’ என்னும் தாரக மந்திரத்தைக் கடைபிடிக்கக்கூடியவர்கள் செய்த – மொழி பெயர்ப்புகளை ஆராய்வது மட்டுமே பயன்தரும். ராமானுஜனின் மொழிபெயர்ப்பு, இவ்வரிசையில் வருவது.

ஒரு மொழிபெயர்ப்பு அடையும் வெற்றி ஒருபுறமிருக்க, சில கேள்விகள் அடிப்படையில் எழுவதுண்டு. மொழிபெயர்ப்பாளன் தந்த (இரண்டாம்) படைப்புக்கும் மூலப்படைப்புக்கும் உள்ள தொடர்பு எவ்வாறானது என்பது ஒரு கேள்வி. இன்னொன்று, மொழிபெயர்ப்பின் வாயிலாகப், பெயர்க்கப்பட்ட கவிதை (இங்கே சங்கக்கவிதைகள்) எவ்வெவற்றை இழந்தது என்னும் கேள்வி. இவற்றுள் முதல் கேள்வியை மட்டுமே சற்றே இக்கட்டுரையில் ஆராய முற்படுகிறேன்.

மொழிபெயர்ப்பொன்றை எவ்வாறு செய்யவேண்டும் என்பதற்குப் பத்து விதிகளைக் கூறலாம்:

1. மொழிபெயர்ப்புப் பணி மெதுவாகச் செய்யப்படல் வேண்டும்;

2. மொழிபெயர்ப்பு மிகத் துல்லியமாக இருக்கவேண்டும்;

3. மொழிபெயர்ப்புடன் சேர்த்து தேவையான விளக்கங்களும் இடம்பெற வேண்டும்.

4. கவிதை, கவிதையாகவே மொழிபெயர்க்கப்படவேண்டும்: (உரைநடையாகப் பெயர்க்கப்படலாகாது.)

5. மொழிபெயர்ப்பில் ஆழம் வேண்டும்;

6. மொழிபெயர்ப்பாளர், தேர்ந்தெடுத்து மொழிபெயர்க்க வேண்டும். மனதுக்குப் பிடித்த எல்லாவற்றையும் மொழிபெயர்த்துவிடக்கூடாது.

7. மொழிபெயர்ப்பில் ஒலியொழுங்கும் ஒத்திசைவும் வேண்டும்;

8. மூலநூலின்மேல் பரிவோடு மொழிபெயர்ப்பு அமையவேண்டும்;

9. மொழிபெயர்ப்பு 'புத்தம் புதியதாக'க் காட்சிதரவேண்டும்.

10. மொழிபெயர்ப்புப் பணியை ஈடுபாட்டுடன் செய்ய வேண்டும்:

ஏ.கே. ராமானுஜன் மேற்கண்ட பத்து 'வேண்டும்' களில் ஒன்பதை நிறைவேற்றியிருக்கிறார். அவர் எடுத்துக்கொள்ளாத ஒரே கருத்து, 'தேர்ந்தெடுத்து மொழிபெயர்க்கவேண்டும்' என்பதுதான். இதைக்கூட செய்கையில் 'காதலும் வீரமும் பற்றிய கவிதைகள்' நூலில் காட்டியுள்ளார் என்றே கருதலாம் - ஆனால், அவருடைய மொழிபெயர்ப்புக் கோட்பாடு இம்மாதிரித் 'தேர்ந்தெடுப்புக்கு' எதிரானதோ என்று எண்ண வைக்கிறது.

"எல்லாக் கவிதைகளுமே மொழிபெயர்க்கப்படக்கூடியவை" என்பது ராமானுஜரின் நம்பிக்கை. " ஒரு மொழிபெயர்ப்பாளன், இப்படித்தான் நம்பியாக வேண்டும். இது அறிவு பூர்வமான கூற்றாக இல்லாவிடினும்" ('சிவனைப் பற்றி பேசுதல்' – முன்னுரை). ஒரு சரியான மொழிபெயர்ப்பாளன் அந்தப் படைப்புக்குக்

கிடைக்கவேண்டும் என்பதுதான் ஒரே நிபந்தனை என்கிறார், ராமானுஜன். “யார் வாயிலாக அந்தக் கவிதை பேசமுடிகின்றதோ, அவர்தான் அந்தக் கவிதைக்கு மிகச் சரியான மொழிபெயர்ப்பாளர்.”

ராமானுஜரின் இக்கோட்பாட்டில் குறைந்தபட்சம் இரண்டு குறைகள் உள்ளன.

1. இக்கொள்கை மிக எளிமையானது; எல்லாக் கவிதைகளையும் மொழிபெயர்த்துவிட இயலாது என்று பல அறிஞர்கள் (சான்றுக்கு, டபிள்யூ. பி. யேட்ஸ்) கருதுகின்றார்கள். ‘மூலநூலின் மொழிபெயர்ப்புக்கு உடன்படும் தன்மை ஒன்றை மொழிபெயர்ப்பை நிர்ணயிக்கும் விதி’ என்று யேட்ஸ் கருதுகின்றார். மொழிபெயர்ப்புக்குட்படும் தன்மை அல்லது இயல்பு ஒருசில நூல்களுக்கு மட்டுமே உண்டு என்பதும் அவரது கருத்து. ஆனால் ராமானுஜன் இதற்கு நேர் எதிரிடையான கருத்துக் கொண்டவராகக் காணப்படுகின்றார். ஒரு நூல் எவ்வளவுக்கெவ்வளவு அதன் மொழிப்பாரம்பரியத்திலும், கவிஞரது தனிப்பட்ட குறியீடுகளிலும், அடிமனப்படிமங்களிலும் சிக்கிக் கொண்டிருக்கிறதோ, அவ்வளவுக்கவ்வளவு அதனை மொழி பெயர்ப்பது கடினமாகும். சான்றாக மேற்குறிப்பிட்ட யேட்ஸையே மொழி பெயர்ப்பது மிகக் கடினமாகும். யேட்ஸோடு ஒப்பிடும்போது வோர்ட்வர்த், ஷெல்லி முதலானவர்களைத் தமிழில் எளிதாக மொழிபெயர்க்கலாம். தமிழில்

இதுவரை ஷேக்ஸ்பியருக்குச் சிறந்த மொழிபெயர்ப்பு வராமைக்கும் இதுவே காரணம் என்று நினைக்கிறேன். ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்கள் போன்றவை ‘மொழியெனும் பிடிக்குள் அகப்படும் மலைகள்’ அல்ல; மாறாக மொழிபெயர்ப்பெனும் வலைகளில் சிக்காத – வலைகளை அறுக்கக்கூடிய பெருமீன்கள்.

2. ‘எல்லாக் கவிதைகளையும் மொழிபெயர்த்துவிட முடியும்’ என்னும் ராமானுஜ மகிழ்நோக்கின் இன்னொரு அர்த்தம், மொழியெர்ப்பாளன் தனது சுயம், தனது ஆளுமை படைப்பில் (இங்கு மொழிபெயர்ப்பில்) வெளிப்படாமல் அறவே தடுத்துவிட முடியும்; மூலப்படைப்புக்கும் மொழிபெயர்ப்புக்கும் இடையில் மொழிபெயர்ப்பாளனின் சுயம் (அவனது பின்னணி, மரபு, பயிற்சி, தேர்ச்சி, சுவையுணர்வு, மனச்சாய்வுகள் போன்றவை) குறுக்கிடுவதைத் தடுத்துவிட முடியும் என்பதுதான். “ஒரு மொழிபெயர்ப்பு. அப் பெயர்ப்பாளனுக்கு மூல நூலைவிட உண்மையானதாக இருக்கவேண்டும்”, “ஒரு மொழி பெயர்ப்பாளன், ஒளி ஊடுருவும் ஊடகமாக (சாதாரணக் கண்ணாடியாக) இருந்தால் போதாது: அவன் பிரதிபலிக்கும் ஆடியாக வேண்டும். ஆனால் அவன் மூலநூலுக்கு மிக நெருக்கமாகத் தன்னை உணர்ந்தால்தான், அந்தக் கண்ணாடி பிம்பங்களை ரொம்பவும் சிதைத்துக்காட்டாது” என்கிறார், ராமானுஜன். “எனவே நான் கவிதைகளைத் தேர்ந்தெடுத்தேன் என்பதைவிட அவை என்னைத் தேர்ந்தெடுக்க விட்டுவிட்டேன்” “எனது மனச்சாய்வுகளினூடே

அவைகளே பேசட்டும் என்று விட்டுவிட்டேன்” என்கிறார் ராமானுஜன்.

ராமானுஜனின் இன்னொரு கருத்தும் இங்கே ஆராயப்பட வேண்டியது: “நேருக்கு நேர் – எழுத்துக்கு எழுத்து அப்படியே மொழிபெயர்ப்பது வேண்டும்” என்று ராமானுஜன் கருதுகிறார். “The spirit killeth, and the letter gives life” “எழுத்துருக்கள் - அதாவது, சொற்கள் - வாயிலாகப் படைப்பு உயிர்ப்பெறுகிறது; அச்சொற்களுக்குப் பின்னுள்ள சொற்களுக்கு நம்மை இட்டுச் செல்கின்றது” என்பது அவரது வாதம். இக்கருத்து எதிர்மாறாகவும், உடன்பட்டும் இருவித வாதங்கள் இருக்கின்றன. மொழிபெயர்ப்பு என்பதைவிட, மறுபடைப்புகளாகவே அவை அமைதல் வேண்டும்: படைப்பாற்றல் அற்றவர்களைவிட, படைப்பாற்றல் திறன்மிக்க இலக்கிய கர்த்தாக்களின் மொழிபெயர்ப்புகளே வேண்டும்; ‘மொழிபெயர்ப்பு மாதிரி ஒரு மொழிபெயர்ப்பு காட்சியளிப்பதே அதன் தோல்வியைத்தான் காட்டும்; நேருக்கு நேர் (சொல்லுக்கு சொல்) மொழிபெயர்ப்புகள் சரியானவை அல்ல என்றெல்லாம் இதுவரை கருத்துகள் பலரால் கூறப்பட்டு வந்துள்ளன. ஆனால் அண்மையில் குறியியலாளர்கள், அமைப்புவாதிகள் போன்றோர் சொல்லுக்குச்சொல் என்னும் நேரான மொழிபெயர்ப்பே பரவாயில்லை என்றும் கருதுகிறார்கள்.

ராமானுஜனின் மேற்கண்ட கருத்துகள், மொழிபெயர்ப்பு எவ்வாறு செய்யப்பட வேண்டும் என்பதில் ஒரு விவாதத்தை முதலிலேயே தொடங்கிவிட்டுவிடுகின்றன என்பது உண்மை. ‘Poems of Love and War’ நூலின் பின்னுரையில் அவர் கூறும் கருத்துகள் அவ்வளவு முரண்பட்டைவையாக இல்லை. “மொழி பெயர்ப்புகளும், கவிதைகளே ஆனதால், என்றும் முடிவதில்லை, கைவிடுதலுக்கே ஆளாகின்றன” (Translations too, being poems, are ‘never finished’, only abandoned) எனும் வேலரியின் கூற்றை ஒப்புக்கொண்டு மேற்கோள் காட்டுகிறார், ராமானுஜன். பழங்காலக் கவிதைகளைப் பெயர்ப்பதில் மரபு பெரும் செல்வாக்குச் செலுத்துகிறது. ஆனால், மரபு தானாகவே நம்மிடம் வந்துவிடும் ஒன்றல்ல; நாம் எளிதாகப் பெற்றுவிடுவதும் அல்ல. “ஒருவனுடைய சொந்தமரபும்கூட, அவனுக்குப் பிறப்புரிமையல்ல – அது சம்பாதிக்கப்பட வேண்டியது, மீண்டும் சொந்தமாக்கிக் கொள்ளப்பட வேண்டியது.” “பழங்கவிஞர்கள், பெரும் ஆசிரியர்களிடம் பயிற்சி பெற்று, மரபைக் கற்றுக் கொண்டார்கள்; தனது பழைமையின் ஒரு பகுதியைத் தேர்ந்தெடுத்து மொழி பெயர்ப்பதே ஒருவர் அதைத் தமக்கு நிகழ்வாக்கிக் கொள்ளவும் - ஏன், பிறர்க்கும் நிகழ்வாக்கவும்தான்” என்னும் ராமானுஜனின் கருத்து மிகவும் ஏற்புடையது; டி.எஸ். எலியட்டின் மரபு பற்றிய கருத்தை எதிரொலிப்பதாகவும் இது அமைந்திருக்கிறது. ‘தன் மரபை தனக்கே சொந்தமாக்கிக் கொள்ளவே

மொழிபெயர்த்தவர் ராமானுஜன்’ என்பதை நாம் ஐயமின்றி ஒப்புக்கொள்ளலாம்.

இனி, ராமானுஜனின் மொழிபெயர்ப்புக்குச் சில உதாரணங்கள் காண்போம்: ராமானுஜன், வித்தை தெரிந்த நிபுணர்; ஆங்கிலத்தில் அவர் தருவது சரியான மொழிபெயர்ப்புமட்டுமன்று; ஒரு அயல்நாட்டவனுக்கு ஆங்கிலத்தில் - அவனுடைய மொழியில் புதியதொரு வடிவமே கிடைக்குமளவு சிறப்பாக அந்தக் கவிதைகளை மாற்றிவிடுகிறார்; புதியதொரு கவிதையை உண்டாக்கிவிடுகிறார். சங்கக் கவிதைமொழி, மொழி பெயர்ப்புக்கு ஒரு பெரும் தடையாகவே ராமானுஜனுக்கு இருந்திருக்க இயலும். இருப்பினும் மிகச் சிறப்பான மொழிபெயர்ப்புகளைத் தரமுடிந்தது, அவரும் கவிஞர் என்னும் காரணத்தினாலேயே.

அன்னாய் வாழிவேண்டன்னை நம்படப்பைத் தேன் மயங்கு பாலினும் இனிய அவர்நாட்டு உவலைக் கூவர்கீழ மானுண்டெஞ்சிய கலுழி நீரே. (ஐங். 203)	**Bless you, Friend listen. Sweeter than milk mixed mixed with honey from our gardens is the left over water in his hand, low in the waterholes Coverd with leaves**

	and muddied by animals. **(Poems of Love & War, p. 10)**
சாறுதலைக் கொண்டெனப் பெண்ணிற்றுற்றெளர் பட்டாமாரி ஞான்ற ஞாயிற்றுக் கட்டில் நிணக்கும் இழிசினன் கையது போழ்து ண்டூசியின் விரைந்தன்றுமாதோ ஊர்கொள வந்த பொருதனொடு ஆர் புனை தெரியல் நெடுந்தகை போரே (சோழன் போர்வைக்கோப் பெருதற்கிள்ளி (சோழன் போர்வைக்கோப் பெருதற்கிள்ளி முக்காவனாட்டு ஆமூர் மல்லனைப் பொருது அட்டு நின்றானைப் பாடியது) – சாத்தந்தையார்.	**With the festival hour close at hand,** **his woman in labor,** **a sun setting behind ponning rains,** **the needle in the cobbler's hand** **is in a fvency** **stitching thongs for cot:** **swifter, far swifter** **Were the tackles of our lord** **Wearing garlands of laburnum** **as he wrestled with the enemy** **some all the way** **to take the land.** **(Poems of Love & War. P.122)**

(புறம். 82)	

இம்மாதிரி மொழிபெயர்ப்புகள் சற்றே மூலப்பிரதியைவிட அளவில் (அடிகள்) நீண்டு போனாலும், மிகச் சிறப்பாக மூலப்பிரதியினுடைய அர்த்தங்களை வெளிப்படுத்துவனவாக அமைந்துள்ளன. இம்மாதிரி மொழிபெயர்ப்புகள் மட்டுமல்லாமல், இவற்றின் பின்னணியையும் அர்த்தம் கொள்ளும் முறையையும் விளக்கி ராமானுஜன் இணைத்திருக்கும் பின்னுரை மிகமிகச் சிறப்பானது. தமிழ் தாய்மொழியல்லாத பிறமொழியினர் பலர் இப்பின்னுரையின் வாயிலாகவே சங்கக் கவிதைகளின் ஈடிணையற்ற சிறப்பினை நன்கறிய முடிந்திருக்கிறது.

ஒரு மொழிபெயர்ப்பின் சிறப்பினை அளவிடுவது எவ்வாறு? (குறிப்பாகக் கவிதை மொழிபெயர்ப்புகளில்?) சில வரைமுறைகளைக் கீழே தரலாம்:

1. மிக எளிதாக மொழியைப் படித்துப் புரிந்துகொள்ள முடிகிறதா?

2. ஏந்த ஒரு சார்புமற்ற தனிக்கவிதை மாதிரியாக அது தோற்றமளிக்கிறதா?

3. மூலப்பிரதிபோலவே பயன்விளைவிப்பதாக உள்ளதா?

4. கவிதைச் சொல்லாட்சி, படைப்பாற்றலோடு காணப்படுகிறதா?

5. மூலப்பிரதிக்கு உண்மையாக உள்ளதா?

6. விலகல்கள் எவையேனும் உண்டா? இருப்பின், அவை அனுமதிக்கக் கூடியவைதானா?

7. மூலத்தைப் படிப்பதனால் உண்டானதைவிட அதிகமாக மொழிபெயர்ப்பில் அடையப்பட்ட நன்மை ஏதும் உண்டா?

8. மொழிபெயர்ப்பில் அடையப்பட்ட இழப்பு ஏதும் உண்டா?

முதல் நான்கு கேள்விகளுக்கு, ராமானுஜனின் மொழிபெயர்ப்பைப் பொறுத்தவரை தயங்காமல் ‘ஆமாம்’ என்று சொல்லிவிடலாம். பின் நான்கு கேள்விகளுக்கான விடைகளே ஆழமாகத் தேடப்படவேண்டியவை.

ராமானுஜனின் மொழிபெயர்ப்பில் முக்கியமான விலகல், தமிழ் வாக்கிய அமைப்பின் முதன்மைகளை ஆங்கிலத்தில் அப்படியே கொள்ளமுடியாது போவதால், அவர் இணைக்கும் விளக்கங்களே எனலாம். தமிழில் முன்னால்வரும் அடைகளும், பெயரெச்ச – வினையெச்சத் தொடர்களும், ஆங்கில ‘ரிலடிவ் க்ளாஸ்’ (Relative Clause) வடிவமெடுத்து, முதன்மைச் சொல்லைப் பின்தொடரும் போது, நிறைய இழப்பு ஏற்பட்டுவிடுகிறது;

சான்றாக,

நிலத்திலும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று **நீரினும் ஆரளவின்றே சாரல்** **கருங்கோற்குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு** **பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே.** **(குறு.3 – தேவகுலத்தார்)**	**Bigger than the earth, certainly,** **Higher than the sky,** **more than fathomable than the waters** **is this love for this man** **of the mountain slopes** **where bees make rich honey** **from the flowers of the KUTINCHI** **that has such black stalks.** **(P.L.W. p.5)**

இக்கவிதையை உரைநடைப்படுத்தும்போது, நாடனொடு நட்பு நிலத்தினும் பெரிது, வானினும் உயர்ந்தது, நீரினும் ஆரளவின்று என முடியவேண்டும். இதனை முன்பின்னாக மாற்றி முதற்பகுதியில் அமைக்கிறார், ராமானுஜன். உரிப்பொருளை முன்பகுதியிலும், முதல் கருப்பொருளைப் பின்பகுதியிலுமாக - இரு பாதிகளாக அமைக்கிறார். அதன்பின் பகுதி ஒரு ஒட்டுப்போல் அமைவது ஒருபுறமிக்க, ‘black stalks’ என்று குறிஞ்சி மரத்தின் கால்களைக்கொண்டு முடிவது மூலத்தை உணர்ந்தவர்களுக்கு பேரிழப்பாகவே ஆகிறது. மூலத்தில் ‘நட்பே… நிலத்திலும் பெரிதே’

எனப் பூட்டு வில்லாக அமைந்த யாப்பமைப்பு இழப்பு ஒருபுறம்; இன்னொரு புறம், நிலத்தை – உலக வாழ்க்கைப் பொருள்களை – மீறும் விதமாக (Transcending materiality) – ‘நிலத்திலும் பெரிதே’ எனத் தொடங்கும் கவிதையின் முதன்மையுறுப்பான ‘நட்பு’ என்பதிலேயே கவிதை முடிவதும் ஆகிய சிறப்புகள் அற்று (materiality X Spiritual quality)ப்போவதும் ஆங்கிலத்தில் நிகழ்கிறது. இம்மாதிரி நேர்வதைச் சாதாரண மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் தவிர்க்க முடியாது என்றாலும், ராமானுஜன் போன்றோர் ஓரளவேனும் தவிர்த்திருக்க இயலும் என்றே நினைக்கிறேன்.

அகம் 318இன் மொழிபெயர்ப்பில், ‘If you wish to marry me, you can’ (P. L. W. 14) என வருவது களவுப்பாடல் ஆதலின் பொருந்தாது போகிறது. “If you wish to take me, you can” என்றிருந்தால் இன்னும் பொருள் சிறக்கும் இம்மாதிரிச் சில. ராமானுஜனின் மொழிபெயர்ப்புக் கொள்கையினால் வருபவை. ‘சொல்லுக்குச் சொல்’ பெயர்ப்பு இது. ‘மணத்தல்’ என்னும் சொல்லுக்கு ‘marry’ என்றே எழுதிவிடுகிறார். ‘கூடுதல்’ (take) என்றே இங்கு பொருள் கொள்ள வேண்டும்.

இவைபோன்ற குறைகள் பெரிதல்ல. ராமானுஜன் மொழி பெயர்ப்பில் தானாகவே ஏற்படும். வேறுசில விளைவுகளைப் பார்க்க வேண்டும். முதலாவது, ஒரு மொழிக்கவிதையை இன்னொரு மொழியில்

பெயர்க்கும்போது பெரும்பாலும் கட்டற்ற கவிதையாகவே தரமுடிகின்றது. தாகூர், தமது இசையும் சந்தமும் நிறைந்த கீதாஞ்சலியைத் தாமே ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்தபோதும், கட்டற்ற கவிதையாகவே மொழிபெயர்த்தார். ராமானுஜனும் சங்க இலக்கிய அகவற்பாக்கள், கலிப்பாக்கள், பரிபாடற்பகுதிகள் யாவற்றையும், கட்டற்ற யாப்பிலேயே மொழிபெயர்க்கிறார். இது ஒரு நவீனத்தன்மையை இக்கவிதைகளுக்கு அளிக்கிறது.

இரண்டாவதாக, கலாச்சாரச் சொற்கள் எளிதில் மொழிபெயர்க்கக் கூடியவை அல்ல. தமிழிலுள்ள ‘தலைவன்’ ‘தோழி’ ‘களவு’ ‘கற்பு’ போன்ற சொற்களையெல்லாம் அவ்வளவு எளிதாக வேறொருமொழியினுள் கொண்டு சென்றுவிட முடியும். காரணம், அவர்கள் காலாச்சாரத்தில் அதற்குச் சமமான கருத்து இன்மைதான். ‘தெரியல்’ போன்ற சாதாரணச் சொற்களைக்கூடப் பிறமொழிகளில் பெயர்த்துவிடுதல் இயலாது. ராமானுஜன் இதனை நன்றாகவே சமாளிக்கிறார் என்றாலும், தலைவன் என்பதை ‘Our man from the mountain country’ ‘the man from the forest’ என்றெல்லாம் ஆக்கும்போதும், தோழியை ‘Her girl friend’ என்னும்போதும், இன்னபிற மொழிபெயர்ப்புகளின்போதும், சங்க இலக்கியச் சூழலை மீறிய ஒரு நவீனத்தன்மை கொண்டுவிடுகிறது. குறு.218இல் (P. L. W. p.58) ‘Who is the breath of my breath’ என்னும்போது நம் மனம் ‘ரத்தத்தின்ரத்தம்’ போன்ற இன்றைய சொற்றொடர்புகளில்

ஈடுபட்டுவிடுகிறது. மூன்றாவதாக, சங்க இலக்கிய வருணனைகளே நவீனத்துவம் நிறைந்த படிமத்தன்மை நிறைந்த தனிக்கவிப்பகுதிகளாக மாறிப்போகின்றன.

இக்காரணங்களால், இரண்டாயிரம் ஆண்டுகட்கு முற்பட்ட சங்கக்கவிதைகள், இன்று எழுதப்படும் நவீனத்துவக் கவிதைகளாக (மாடர்னிஸ்ட் பொயட்ரி) ராமானுஜனிடம் உருவெடுக்கின்றன. தாமாகவே பெயர்கள், படிமங்கள் போன்றவற்றில் எழும் காலத்தன்மையைத் தவிர, பிற காலத்தன்மைகள் முற்றிலுமாக இழிந்து போகின்றன. இதனை ஒருவகையில் குறையாகக் காண்கிறோம்; இன்னொருவகையில், இது சங்க இலக்கியத்தின் இன்றைய ஏற்புடைத்தன்மையை (relevance) எடுத்துக்காட்டுவதாகவும் கொள்ளலாம். சுருங்கச் சொன்னால் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகட்கு முற்பட்ட சொற்கள், அணிகள், தொடரமைப்புகள் போன்றவற்றை கொண்ட காலத்தன்மை ராமானுஜனிடம் விடுபட்டு, இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதிக்கான பொது ஆங்கில மொழித் தன்மைகளில் சங்கக்கவிதை சிக்கி, நவீனத்துவக் கவிதையாகிவிடுகிறது. சங்க இலக்கிய மொழிபெயர்ப்பில் இது ஒரு பெரும் குறையாகக் கொள்ளப்படவில்லை. காரணம், நவீன புதுக்கவிதை அம்சங்கள் பல சங்கக் கவிதைகளிலேயே காணக்கிடப்பதுதான். ஆனால், நம்மாழ்வார் பாடல்கள், பசவண்ணர் வசனங்கள் போன்றவற்றையும்

ராமானுஜன் ஏறத்தாழ இதே நவீனத்துவக் கவிதையமைப்பில் ஆங்கிலத்தில் கொண்டுவரும்போது சில அடிப்படை மாற்றங்கள் நிகழ்ந்துவிடுகின்றன. சுருங்கச் சொன்னால், இன்றைய நவீனத்துவக்கவிதை சமயம் சாராதது (secular); அதன் வடிவமே அப்படிப்பட்டது. ஆனால் பழஞ்சமயக் கவிதைகளை இப்படிப்பட்ட அமைப்பில் கொண்டுவரும்போது அதன் தன்மையே மாறிவிடுகிறது. எனவே ராமானுஜனின் சமய இலக்கிய மொழிபெயர்ப்புகளைப் பல ஆராய்ச்சியாளர்கள் மிகவும் கடிந்துரைத்துள்ளனர்.

முடிவாக, ராமானுஜனின் மொழிபெயர்ப்பு (போயம்ஸ் அவ் லவ் அண் வார்) பற்றி நாம் சொல்லக்கூடியவை இவை என்று கருதுகிறேன்:

1. சங்க இலக்கியக்கவிதைகளின் உணர்வின் ஆழத்தையும் தீவிரத்தன்மையையும் ஆங்கிலத்தொடரமைப்பு வாயிலாகவே கொண்டு வந்து மூலநூலுக்கு ஒப்பாக நிற்க முயல்கிறது.

2. அதேசமயம் அந்தந்த நிலத்துக்கும் கலாச்சாரத்துக்குமே சொந்தமான மொழியாளுமை கைவிடப்பட்டு, பொதுவான ஒரு கூருணர்வுகொண்ட மொழி பதிலீடு செய்யப்படுகிறது.

3. ஒரு பெரும் கல்வியாளருடைய நுட்பவாசிப்புகள் சங்கக் கவிதையில் பொருந்தப்பெற்று நவீனத்தன்மை பெறுகிறது.

4. மூலப்பிரதிகளிலுள்ள சமனற்ற, ஒழுங்கற்ற குரல் பேதங்கள் வண்ணங்கள் (tonal difference) யாவும் சமனும் ஒழுங்கும் செய்யப்படுகின்றன.

5. அதேசமயம், மூலப்பிரதியின் அனுபவமும் நோக்கமும் எளிதாகவே மொழிபெயர்ப்பிலும் தொடர்புறுத்தப்படுகின்றன.

6. மூலத்தின் தொனி (tone) குரல், யாப்பு, ஒலியிசைவு ஆகியவை மொழிபெயர்ப்பில் அற்றுப் போகின்றன.

ஒரு நிலப்பகுதிக்கும், காலத்துக்கும், கலாச்சாரத்திற்கும், மனப்பாங்குக்கும் உரிய ஒரு கவிதையை இவ்வாறு எல்லாக் காலத்துக்கும், எல்லாப் பகுதிகளுக்கும், எல்லாக் கலாச்சாரங்களுக்கும், மனித பொது மனப்பான்மைக்கும் உரியனவாக ஆக்கலாமா என்பது அடிப்படையான விவாதத்திற்குரிய ஒரு பொருள். ராமானுஜன், தனது ஆங்கிலக் கவித்துவத்தால், தானே முயன்றமைத்துக்கொண்ட ஒரு தொடர் – அணி – சொல்லமைப்பினால் (Rhetoric) ஒரு பொதுமையான (Impersonal) விளைவை இம்மொழிபெயர்ப்பில் உண்டாக்கிவிடுகிறார். மேலும் சங்கக் கவிதைகளில் இறுதியாகக் கிடைக்கும் ஆழ்ந்த அனுபவநிலை, கவிதை மொழிபெயர்ப்பில் ஒரு சிறிது முன்னதாகவே தரப்படுகின்றது (displacement of climax) என்பதும் ஒரு முக்கியக் குறைதான்.

ராமானுஜனின் மொழிபெயர்ப்பு இதுவரை செய்யப்பட்டுள்ளவற்றுள் சிறந்தது என்பதற்கு எவ்விதத் தடையுமில்லை. இம்மாதிரி மொழிபெயர்ப்புகள்தாம் தமிழின் உண்மையான சிறப்பினை உலகுக்கு உணர்த்த வல்லவை. கடந்த காலத்திற்கு உயிரூட்டி நிலைபெயர்த்து நவீனத்துவப் பிரதியாக்கினாலும், இம்மொழிபெயர்ப்பு செவ்வியற் கவிதையின் முழுமைகளையும் சிறப்புக் கூறுகளையும் நுட்பங்களையும் பெரும்பாலும் காப்பாற்றி உறையச் செய்துவிடுகிறது என்பதுதான் இதன் சிறப்புக்குக் காரணம்.

பின்னிணைப்பு

இக்கட்டுரை, ‘போயம்ஸ் அவ் லவ் அண் வார்’ என்ற நூலை மட்டுமே அடிப்படையாகக் கொண்டது என்னும் அளவில் குறையுடைது. ராமானுஜனின் எல்லா மொழிபெயர்ப்புகளையும் ஒருங்குவைத்து வாசித்து, அவர் கூறும் மொழிபெயர்ப்பு முறைகளுக்கும், அவருடைய செயல்முறைக்குமான இணைவு / வேறுபாடு காணப்படவேண்டும்; இரண்டாவதாக, முன்பே சுட்டிக்காட்டியது போல, ராமானுஜரின் ஆங்கிலக் கவிதைகளை – அவர்தம் சொந்தப்படைப்புகளை, பழந்தமிழ் இலக்கியம், கன்னட இலக்கியம் ஆகியவை எந்த அளவு பாதித்துள்ளன என்ற கேள்வி மிக முக்கியமானது. இதற்கான தேடலை ஆங்கில மாணவர்கள் செய்யலாம். மூன்றாவதாக, ஆளப்படும் மொழி – ஆட்சிபுரியும்

மொழி என்னும் உளவியல் தொடர்புகள் மொழிபெயர்ப்பிலும் கவிதையிலும் எப்படி உருக்கொள்கின்றன, இவ்விதமான மொழிபெயர்ப்புகள் எவ்விதம் மனத்தைக் காலனிய நிலையிலிருந்து விலக்கி ‘டிகாலனைஸ்’ (Decolonise) செய்து காலனியத்தால் ஏற்பட்டுள்ள மனத்தடைகள், கருத்தேற்புகளிலிருந்து விடுவிக்கின்றன என்பதும் ஆழமாக ஆராயப்படவேண்டியது. இப்படிப் பன்முக ஆய்வுகள் ராமானுஜனின் கவிதைகளையும் மொழிபெயர்ப்புகளையும் அடிப்படையாக வைத்துச் செய்யப்பட வாய்ப்புகள் இருக்கின்றன.

4. திருக்குறள் காமத்துப்பால் ஒரு விமரிசன நோக்கு

திருக்குறள் தமிழில் மிக உயரிய நூல் எனக் கருதப்படுகிறது. எனினும் அதில் தொட்ட இடமெல்லாம் பிரச்சினைதான். உதாரணமாக, இவ்வளவு உயர்ந்த நூலைப் படைத்த ஆசிரியர் யார். அவரது இயற்பெயர் என்ன என்பதுகூட நமக்குத் தெரியாது. இந்த நூலுக்கு ஆசிரியர் என்ன பெயர் இட்டார் என்பதும் தெரியாது. பழைய நூல்களில் திருக்குறள் என்ற பெயர் ஆளப்படவில்லை – காரணப்பெயரான முப்பால் என்பதுதான் ஆளப்பட்டுள்ளது.

திருக்குறள் இலக்கியமா இல்லையா என்பதும்கூடப் பிரச்சினைதான். ‘அறம் பொருள் இன்பம் வீடு அடைதல் நூற்பயனே’ என்ற (தமிழ்) மரபுப்படி திருக்குறள் நூல்தான், நூல் இலக்கியம் என்றால் இலக்கியம்தான். ஆனால் இன்று நாம் விமரிசனத்துக்குக் கையாளும் மேற்குநாட்டு அளவுகோல்களின்படி நீதிநூல்கள் இலக்கியமாகக் கருதப்படவில்லை. ஆகவேதான் ஆங்கிலக் கல்வி முறைப்படி தமிழைப் படித்த முதன் முதல் அறிஞரான செல்வக் கேசவராயரே, ‘திருக்குறள் இலக்கியமா இல்லையா’ என்ற கேள்வியை எழுப்பினார். ஆதைப் பிறகு கமில் சுவலபில் போன்ற

வெளிநாட்டறிஞர்கள் கேட்டிருக்கிறார்கள். அதைக் க.நா. சுப்பிரமணியம் போன்ற விமரிசகர்கள் எதிரொலித்தனர்.

இதற்கு விடையளிக்க முயன்ற பெரும்பாலான தமிழறிஞர்கள் அறத்துப்பால் பொருட்பால்களை விட்டுவிட்டுக் ‘காமத்துப்பாலில் இலக்கியச் சுவையும் நாடகச் சுவையும் நிரப்பிக் காணப்படுகின்றன, ஆகவே திருக்குறள் இலக்கியம்தான்’ என்றனர். (இது ஏற்கக்கூடிய ஒன்றாக அமையவில்லை. காரணம், ஒரு நூல் இலக்கியம் என்றால் இலக்கியத்தன்மை நூல் முழுவதும் காணப்படவேண்டும். ஒரு பகுதியில் மட்டும் காணப்படுகிறது என்பது தர்க்கம் ஆகாது.

ஆகவே காமத்துப்பாலில் மட்டும் நம் கவனத்தைச் சிறிது செலுத்துவோம். இங்கு முதல் பிரச்சினை அதன்பெயர் பற்றியது. அது இன்பத்துப்பாலா, காமத்துப்பாலா என்று அறிஞர்கள் ஐயம் எழுப்பியுள்ளனர். மு.வ. போன்றோர் ‘இன்பத்துப்பால்’ என்றே குறிப்பிட்டு, அதுவே முதற்பாலாக அமையவேண்டும் என்றும் கூறினர். அறம் பொருள் இன்பம் என்ற முப்பொருள் அமைப்பின்படி இன்பத்துப்பால் என்றே தலைப்பு அமைய வேண்டும் என்பது அவர்களுடைய கருத்து. மேலும் இன்பவிழைவே மனிதவாழ்க்கையில் முதலாவதாக இருத்தலின் அதுவே முதற்பகுப்பாக அமைய வேண்டும் என்றனர். ஆனால் தண்டபாணி தேசிகர் அது காமத்துப்பால்தான், இன்பத்துப்பால் அல்ல என

அறுதியிட்டுக் கூறுகின்றார். காமம் என்பது விழைவைக் குறிக்கின்ற சொல்லாகவும், இன்பம் என்பது விளைவைக் குறிக்கின்ற சொல்லாகவும் இருக்கின்றன என்பதால் காமத்துப்பால் என்னும் தலைப்பே பொருத்தமுடையது எனக் கொள்ளலாம். இப்படித் தலைப்பு முதலாகவே சிக்கல்தரும் ஒன்றைக் காமத்துப்பால் அமைந்துள்ளது.

இலக்கியச்சுவை திருக்குறள் முழுவதுமே காணப்படுகிறது என்பது சரிவர நிறுவப்படாவிட்டாலும் அறிஞர் கருத்து, அது சிறந்த இலக்கியம் என்பதுதான். எனவே காமத்துப்பாலிலும் இலக்கியச்சுவை காணப்படுகிறது என்பதில் அறிஞர்களுக்குத் தடையில்லை. ‘அகர முதல் னகர இறுவாய்’ என்னும் தொல்காப்பிய நூற்பாவிற்கு ஒப்ப ‘அகர முதல எழுத்தெல்லாம்’ எனத் திருக்குறள் அகரத்தில் தொடங்கி ‘முயங்கப் பெறின்’ என னகரத்தில் முடிகிறது என்று காட்டுவார். துனியாக நோக்கினால் காமத்துப்பாலின் அமைப்பும் அப்படித்தான் இருக்கிறது! ‘அணங்குகொல்’ என அதிகாரத்தில் தொடங்கி ‘பெறின்’ என னகரத்தில் முடிகிறது.

காமத்துப்பாலில் அடுத்த சிக்கல் இயல்பகுப்பு. பரிமேலழகரைப் போன்ற ஓர் உரையாசிரியரை நாம் உலகெங்கும் தேடினும் நாம் காண முடியாது. தமிழ்க் கருத்துக்களுக்கெல்லாம் சமஸ்கிருத அடிப்படை தேடும் அற்புதமான அறிஞர் அவர். உதாரணமாக, களவுகற்பு

என்னும் தமிழ்ப் பகுப்பு முறையிலே திருக்குறள் காமத்துப்பால் அமைந்துள்ளது, என்று சொல்லிவிட்டு, அதற்கு வடமொழிக்கருத்தியல் அடிப்படையிலே சான்றுகளைத் தேடி அடுக்குவார் அவர். அவருடைய வடநூல் மதத்திற்கு, "ஈண்டுப் பிரிவினை வடநூல் மதம் பற்றிச் செலவு – பிரிவாற்றாமையுள்ளும், ஆற்றாமை – படர் மெலிந்திரங்கல் முதல் நிறையழிதல் ஈறாயவற்றுக்குள்ளும், விதுப்பு – அவர் வயின்விதும்பல் முதல் புணர்ச்சி விதும்பல், ஈறாயவற்றுள்ளும், புலவி நெஞ்சொடு புலத்தல் முதல் ஊடலுவகை ஈறாயவற்றுள்ளும் கண்டுகொள்க" என்பது போன்ற பகுதிகளைச் சான்றாகக் காட்டலாம். திருக்குறளின் முதல் உரையாசிரியரான மணக்குடவர், 'தகையணங்குறுத்தல் முதல் புணர்ச்சி மகிழ்தல் வரை அருமையிற்கூடலும் அதற்கு நிமித்தமும்' என்றும், 'நலம்புனைந்துரைத்தல் முதல் புணர்ச்சி விதும்பல் வரை பிரிந்து கூடலும் அதற்கு நிமித்தமும்' என்றும் பகுத்தார். ஆனால் காமத்துப்பாலைக் கூற்று அடிப்படையில் இயல்பகுப்புச் செய்யும் முயற்சிகள்தான் முதன்முதலில் மேற்கொள்ளப்பட்டவை. அதற்குச் சற்றேபின்னால் வருவோம்.

காமத்துப்பால் அமைப்பிலேயே மிக வித்தியாசமான ஒன்று. வீரமாமுனிவர் இலத்தீன் மொழியில் திருக்குறளை மொழி பெயர்த்த போது காமத்துப்பாலை மொழி பெயர்க்காமல் விட்டுவிட்டார். அதற்குக் காரணம் அவர் கத்தோலிக்கத் துறவியாக இருந்ததுதான்

என்று தோன்றுகிறது. திருவள்ளுவர் அறத்துப்பால் பொருட்பால் இயற்றும் போது ஓர் அறவோராகக் காட்சியளிக்கிறார். காமத்துப்பாலுக்கு வரும்போது ஓர் அறவோர் பொறுப்பிலிருந்து நழுவி இலக்கியவாதியாகிவிடுகிறார். இங்கும் அறவோராக செயல்பட்டிருந்தால் வீரமாமுனிவர் கட்டாயம் காமத்துப்பாலை மொழிபெயர்த்திருப்பார். இதைச் சற்றே விளக்குவோம்:

அறவோராக இருப்பது என்றால் என்ன? ஒரு சட்டகத்துக்கு (framework) வெளியே நின்றுகொண்டு அதைப்பற்றிய கருத்துக்களைக் கூறுவது. அதுபோலக் காமம் என்ற சட்டகத்துக்கு வெளியே இருந்துகொண்டு ‘காமம் என்றால் இன்ன தன்மையுடையது, அத்துறையில் தலைவன் தலைவி முதலியோர் இப்படி - இப்படிச் செயல்படவேண்டும்’ என்ற அறிவுரைகள் தந்திருந்தால் அது முப்பாலில் மற்ற இருபால்களின் அமைப்புக்கு ஒத்ததாக இருந்திருக்கும். இப்போது காமத்துப்பால் ஒரு சில இடங்களில் அப்படி அமைந்திருக்கிறது. காமசூத்திரம் முழுவதும் மேற் கூறியபடிதான் அமைந்திருக்கிறது.

ஆனால் ஒரு சட்டகத்துக்கு வெளியே நின்றுகொண்டு அறிவுரைப்பது, அதில் தன்னை அனுபவத்திற்கு அப்பாற்பட்டது. ஆகையினால்தான் அறிவுரைக்கும் நூல்களை இலக்கியமாக மேற்கு நாட்டினர் கொள்வதில்லை. அவர்களைப் பொறுத்தவரை, ஒன்றில்

ஈடுபட்டு, அனுபவத்தை உரைப்பதுதான் இலக்கியம். உதாரணமாக, ‘மனத்துக்கண் மாசில்லாமல் இருப்பது அறம்’ என்று வெறுமனே சொல்வது இலக்கியமல்ல. இப்படி வாயால் சொல்வதற்கு மாறாக, மனத்தில் மாசற்றவனாக இருக்க விரும்பும் ஒருவன் உலகில் எத்தகைய துன்பங்களுக்கு ஆளாக நேர்கிறது என்று படைப்பதுதான் மேற்கு நாட்டினர் நோக்கில் இலக்கியம்.

அறிவுரை கூறும் மரபு தமிழ் இலக்கியத்திற்குப் புதிதன்று. சங்க இலக்கியத்திலேயே காணப்படும் ஒன்றுதான். அரசர்களுக்கு அறிவுரை கூறுவதைச் செவியறிஉறூஉ என்று பகுத்துள்ளனர். ஆனால் இந்த செவியறிஉறூஉ’க்கள் எல்லாம் ஒரு குறிப்பிட்ட காரணம் நோக்கி ஒரு குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் குறிப்பிட்ட அரசனுக்குச் சொல்லப்படுபவை. காரணகாரியப் பின்னணி இல்லாமல் அறிவுரைகளைப் பொதுமைப்படுத்திக் கூறும் போக்கு பெரும்பாலும் சங்க இலக்கியத்தில் கிடையாது. மிகச் சிறுபான்மையாக அவ்வாறான பாக்கள் கிடைப்பனவற்றைப் பொருண்மொழிக் காஞ்சி, முது மொழிக் காஞ்சி என்ற வகையில் அடக்கியிருக்கிறார்கள். இரண்டாயிரத்துச் சொச்சம் சங்கப்பாக்களில் ஒரு பதினைந்து பாக்கள் மட்டுமே இப்படி அமைந்திருக்கின்றன.

திருக்குறள் காலத்திலிருந்துதான் காரணகாரிய நிகழ்ச்சிப் பின்னணி இன்றிப் பொதுவாக நீதிகளைத் தொகுத்துச் சொல்லும் போக்கு

தொடங்கியிருக்கிறது. தமிழின் முதல் அறநூல் திருக்குறள் என்ற வைத்துக்கொண்டால், இப்போக்கினைத் தொடங்கி வைத்தது திருக்குறள்தான். ஆனால் திருக்குறள் அதைச் சரியாக செய்யவில்லை என்பதுதான் குறைபாடு. அதாவது முன்பே கூறியவாறு, காமத்துப்பாலில் குறள் ஆசிரியர் அறவோராக இயங்கி அறிவுரை கூறுவதைவிட்டு, ஒரு இலக்கியவாதியாக நாடகப் பாங்கில் காமத்துப்பாலை அமைத்திருக்கிறார் என்பது அதன் முக்கியக் குறைபாடு.

நாடகப் பாங்கும் தமிழுக்குப் புதிதன்று. அதுதான் பெரும்பான்மை, சங்ககாலத் தமிழ் அக இலக்கியம் முழுவதுமே நாடகப் பாங்குடையது. எனவே வள்ளுவர் காமத்துப்பாலை இயற்றும்போது சங்க இலக்கிய நடைமுறையைப் பின்பற்றியிருக்கிறார். ஆனால் அறவோராக இல்லை.

உதாரணமாக காமத்துப்பாலின் முதல் குறள் - ‘அணங்குகொல் ஆய்மயில் கொல்லோ கனங்குழை மாதர்கொல் மாலும் என் நெஞ்சு’ என்பது. தலைவியைக் கண்டு அவள் அழகால் ஈர்க்கப்படும் தலைமகன், முதற்கண் அவள் ஒரு அணங்கு – அதாவது தெய்வப்பெண் என்று நினைக்கிறேன். (அணங்கு என்பதற்குத் ‘தாக்கிவருத்தும் தெய்வம்’ என்று பொருள் சொல்லுவார்கள். இதை எப்படியெல்லாம் ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்திருக்கிறார்கள் என்று

பார்ப்பது மிகச் சுவையானது. பேய் என்பது முதலாக தேவதை என்று பொருள்படும் சொல்வரை பலவித சொற்களை அவர்கள் கையாண்டிருக்கிறார்கள்.) பிறகு தலைவன் ‘ஆய்மயில்’ என்கிறான். மனிதனைவிட தேவர்கள் உயர்வு என்றால் விலங்குகள் தாழ்வு. ‘இவள் ஒருவேளை அழகிய மயிலோ, அதுவும் மயில்களிலே மிகச்சிறந்த மயிலோ’ என மனித இனத்தைவிடத் தாழ்ந்த நிலையில் வைத்தும் பார்க்கிறான். இப்படித் தலைவியின் பேரழகினால் தனது நிலையினின்றும் தவறிய வியப்புணர்ச்சியின் காரணமாக மேலும் கீழும் போய்விட்டுப் பிறகுதான் நடுநிலைக்கு அவனால் வரமுடிகிறது! கனங்குழை மாதர்கொல் - ‘ஆய்ந்தெடுத்த கனமான காதணிகளை அணிந்த பெண் போலும்’ – என அதுவும் சந்தேகத்தோடு, காண்கிறான். இப்படி ஆரம்பமே காமத்துப்பாலில் ஒரு அழகான காட்சியாக அமைகிறது.

‘கூற்றமோ கண்ணோ பிணையோ’ என்னும் குறளும் ஏறத்தாழ இதே போன்றதொரு வியப்புணர்ச்சியை உள்ளடக்கியது. ஆனால் இங்கே முறைவைப்பு மாறுகிறது. ‘கூற்றம்’ என அறக்கடவுள் அல்லது யமனுக்கும், ‘பிணை’ என அஃறிணைக்கும் இங்கும் மாறி மாறிச் சொல்கிறான். ஆனால் இங்கு முழுப்பெண்ணின் அழகைவிட அவனை ஈர்ப்பது அவளுடைய நோக்கு (பார்வை). இங்கு அவளுடைய பார்வையின் செயல் / பணி முன்னிறுத்தப்படுகிறது. அப்பார்வை யமனைப் போல இவனைக் கொல்கிறது. மானிடக்

கண்ணாக அது தொடர்புகொள்ளல் (communication - இங்கே, காதல்) பணியைச் செய்கிறது. பிறகு மான்போல மருளுகின்றது. இங்கும் வலிமையாகப் பிறர்மீது விளைவை ஏற்படுத்தும் (கொள்ளுதல்) பணியிலிருந்து தனக்குள்ளேயே மருளுகின்ற சுயச்செயல்பாடு வரை வெவ்வேறு விளைவுகளாக அமைப்பது வள்ளுவரின் இலக்கியத் தன்மை.

இப்படி நாடகப் பாங்கில் அமைத்தல் திருக்குறளின் சிறப்பு என்று பாராட்டுகிறார்கள். ஆனால் தனிப்பாக்களின் சிறப்பு வேறு. முழு நூலின் அமைப்புச் சிறப்பு என்பது வேறு.

வள்ளுவர் சங்க இலக்கியத்திலேயே மிகக் குறைவாகக் காணப்படும் மரபாகிய நீதி சொல்லும் முறையை மிச்சம் இருபாலிலும் எடுத்துக் கொண்டு, காமத்துப் பாலில் மட்டும் நாடகப் பாங்கினைப் பின்பற்றுவானேன்? ஒன்று, முதலிரு பால்களிலும் பெரும்பான்மைச் சங்க இலக்கிய முறைப்படி நாடகப் பாங்கினையே பின்பற்றி இருக்கலாம். உலகியல் வழக்கில் சொல்லுதல் என்பதும் ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலுக்கேற்பப் பொருத்திச் சொல்லுதல்தான். உதாரணமாகக் ‘கவலையின்றி வாழ்வதுதான் நரையின்மைக்குக் காரணம்’ என்னும் பொது உண்மையைச் சொல்ல வரும் பிசிராந்தையார்கூட, ஒரு சூழலை அதற்காகச் சிருஷ்டிக்கிறார். வயது முதிர்ந்த பின்னும் தாம் நரையிலராக இருப்பதாகவும், அது குறித்துப்

பிறர் தம்மை வினவியதாகவும், அப்போது தாம் அதற்குக் காரணங்களை அமுக்கிச் சொல்வதாகவும் இப்பாட்டின் சூழல் அமைகிறது. நீதி சொல்வதற்கான களத்தை உருவாக்கியதோடு மட்டும் அவர் அமையவில்லை. மேலும் ஒருபடி மேலே சென்று, மன்னன் நல்லவனாக இருக்கிறான் என்பது முதலாக, ஏவலர்கள் தாம் நினைத்தவாறு நடக்கிறார்கள் என்பது வரை ஒரு உலகளாவிய சூழலை (global situation) உருவாக்கி அந்தச் செய்தியைக் கூறுகின்றார்.

இலக்கியம் என்பது ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலுக்குக் கட்டுப்பட்டது. இலக்கியப்படைப்பில் நீதி கூறுவதாக இருப்பினும் அப்படித்தான் (literature is contextualization) என்பது இந்த உதாரணத்தினால் விளங்கும்.

சங்க இலக்கிய நடைமுறையை வள்ளுவர் அப்படியே பின்பற்றவில்லை. தமக்கு ஏற்றவாறுதான் பின்பற்றுகிறார். உதாரணமாக, சங்க இலக்கியத்தில் பெரும்பான்மை அகப்பாக்களிலே, அகம்தான் முதன்மையானது. புறம் அதற்குப் பின்னர்தான். வள்ளுவரோ காமத்துப்பாலை மிகக் குறைந்த முக்கியத்துவம் கொண்டதாகவே படைக்கிறார். மூன்றாம் இடத்திலேயே வைக்கிறார். வள்ளுவர் எதற்கு முதன்மை தருகிறார் என்பதும் பிரச்சினைதான். அமைப்புப்படி பார்த்தால் அறத்துக்கு முதன்மை தருகிறார் என்றும், அதிகார எண்ணிக்கைப்படி பார்த்தால்

பொருளுக்கு முதன்மை தருகிறார் என்றும் சொல்ல வேண்டும். எப்படிப் பார்த்தாலும் காமத்துக்கு முதன்மை இல்லை. இதுவே சங்க இலக்கிய மரபிலிருந்து மாறுபாடுதான்.

வள்ளுவர் காமத்துப்பாலில் தாமே பல சொற்களை உண்டாக்குகிறார். ‘நுதுப்பேம்’ (1148), ‘பார்வல்’ (1151) போன்ற சொற்களை உதாரணமாகக் கூறலாம். அதிகாரத் தலைப்பிலேயே ‘விதுப்பு’ என்னும் சொல் இடம்பெற்றுள்ளது. ‘கொண்கன்’ (1265), ‘தினிய’ (1296) ‘புலத்தகை’ (புலவி மிகுதி), ‘துனி’ போன்ற சொற்களும் இப்படிப்பட்டவையே.

சங்க இலக்கியங்களில் வெறும் சொல்விளையாட்டுகளைக் காண இயலாது. இதனைச் சங்க இலக்கியங்களின் சிறப்பாக நாம் சொல்லிவருகின்றோம். திருக்குறளிலும் முதலிரு பால்களிலும் சொல்விளையாட்டுகள் பெரும்பாலும் இல்லை. பின்வருநிலையணி போன்றவை வரும்போதும் ஒரு பயன் கருதியே நிற்கின்றன. ஆனால் காமத்துப்பாலில் பொருத்தமற்ற சொல் விளையாட்டு இடம்பெறுகிறது. சான்றாக, ‘அவர்தந்தார் என்னும் தகையால் இவர்தந்தென் மேனி மேல் ஊரும் பசப்பு’ என்னும் குறள். இங்கு ‘இவர்ந்து’ என்னும் சொல், ‘அவர் தந்தார்’ என்னும் அமைப்புக்கேற்ப ‘இவர்தந்து’ என்று மாற்றப்படுகிறது. இது வள்ளுவர் பெருமைக்கு ஏற்றதன்று.

மிகையுணர்ச்சி (Sentimentality) என்பதும் இலக்கியத்தில் குறைபாடே ஆகும். சங்க இலக்கியத்தில், தகுந்த முதல் கருப்பொருள்களால் ஆன பின்னணி அமைந்துவிடுவதால் இக்குறைபாடு பெரும்பாலும் ஏற்படுவதில்லை. ஆனால் திருக்குறளில் இக்குறைபாடு மிகுதி. சான்றாகப், பசலை, பசத்தல் என்னும் கருத்தாக்கங்கள் பொதுவாகவே மிகையுணர்ச்சித்தன்மை கொண்டவை. எனவே பசப்புறு பருவரல் என்னும் அதிகாரமே மிகையுணர்ச்சி கொண்டதாக உள்ளது. குறிப்பாக ‘உவக்காண் எம் காதலர் செல்வார் இவக்காண் என்மேனி பசப்பூர்வது’ என்பது போன்ற குறட்பாக்கள் எல்லாம் ஏற்க முடியா மிகையுணர்ச்சி கொண்டவை. பசலை ஊர்தல் அல்லது பசப்புறுதல் என்பது ஒரு இலக்கிய மரபு. இம்மாதிரி இலக்கிய மரபுகளை அளவறிந்து இயல்புத்தன்மை கெடாமல் அகப்பாக்களில் கையாளவேண்டும். ஆனால் வெறும் மரபுகளுக்காக வேண்டிப் படைத்தல் செயற்கையாகிவிடும். அதனால் பசப்புறு பருவரல் முதலிய அதிகாரங்களும் செயற்கைத் தன்மை கொண்டவை ஆகிவிடுகின்றன.

மேலும் காமத்துப்பாலைப் படித்துக்கொண்டே போகும்போது ஒருசில அதிகாரங்களுக்குப் பின்னர் ஒரு சலிப்பு ஏற்படுவதைக் காணமுடியும். தகையணங்குறுத்தல், குறிப்பறிதல் போன்ற தொடக்க அதிகாரங்களில் சுவை காணப்படுகிறது. பிறகு போகப்போக அச்சுவை குறைந்து, மறுபடியும் இறுதியில் புலவிநுணுக்கம்,

ஊடலுவகை அதிகாரங்களில் மிகுந்து, முடிகிறது. இம்மாதிரி இடையில் சலிப்பு ஏற்படுவதற்குக் காரணம், கூறியதுகூறலாக வரும் குறட்பாக்களே. ஒரு நீதியைப் பற்றிச் சொல்வதுபோல ஒரு காட்சியைப் பற்றிப் பற்றிச் சொல்லுதல் (திரும்பத்திரும்பக் கூறல்) இயலாது. அதனால் சுவைக்குறைவே விளையும். இலக்கியம் தனித்த, அசலான (original) தன்மையினால்தான் ஆக்கம் பெறுகிறது. கூறியது கூறலினால் பயனில்லை. நீதி கூறுதல் அப்படியன்று. அதில் அசல்தன்மை என்பது பெரும்பாலும் இல்லை.

இச்சலிப்புணர்வு ஏற்படக்காரணம், பல குறட்பாக்கள் ஒரே மாதிரியாக அமைவது. சான்றாக,

‘நிறையுடையேன் என்பேன்மன் யானோ என் காமம்
மறையிறந்துமன்று படும்’

என்பது கற்புப் பகுதியில், நிறைஅழிதல் என்னும் தலைப்பில் வரும் குறள் (1254).

‘அறிகிலார் எல்லாரும் என்றே என் காமம் மறையிறந்து மன்றுபடும்’

என்பது களவுப்பகுதியில் நாணுத்துறவுரைத்தல் அதிகாரத்தில் இடம்பெறும் குறள் (1139). இவ்விரு குறட்பாக்களின் பொருளிலும் வேறுபாடில்லை.

முதல் குறள் ‘நான் நிறையுடையவள்(ன்) என்று நினைத்துக் கொண்டிருக்கிறேன். ஆனால் என் காமம் எல்லோருக்கும் மன்றத்தில் தெரியவந்துவிடுகிறது’ என்கிறது. இரண்டாவது குறள் ‘எவரும் என் காமத்தைப் பற்றி அறியவில்லை என்று கருதி என் காமம் மன்றத்தில் வெளிப்பட்டுவிடுகிறது’ என்பது. ஆக, ‘காமம் தன்னளவில் ஒருவன் அல்லது ஒருத்தி மனத்திற்குள் அடங்கி நில்லாது மன்றத்தில் (பொது இடங்களில்) தன்னிச்சையாக வெளிப்பட்டுவிடுகிறது’ என்பது பொதுச்செய்தி. ஆனால் திருக்குறட்பாக்கள் வெவ்வேறு அதிகாரங்களில் வைக்கப்பட்டுள்ளன. இதற்கு ஏற்புடைய காரணம் ஒன்றும் இல்லை. முன் குறட்பாவை நாணுத்துறவுரைத்தலிலும், பின்குறட்பாவை நிறையழிதலிலும் மாற்றியும் வைத்திருக்க இயலும். அப்படி வைத்திருந்தாலும் இதேபோல் அழகாக ‘இதுதான் வள்ளுவர் கருத்து’ என உரையாசிரியர்களும் எழுதியிருப்பார்கள்.

இதனால்தான் சூழல் முக்கியம் என்று முன்னால் வலியுறுத்தப்பட்டது. எனவே கூறியதுகூறலாக அமைவது மட்டுமன்றி, எதற்காக ஒரு அதிகாரத்தில் குறிப்பிட்ட குறள் வைக்கப்பட்டுள்ளது என்னும் முறை வைப்பும் பொருந்தாது போகிறது. இம்மாதிரி காரணங்களால்தான் இந்தச் சலிப்புணர்ச்சி ஏற்படுகிறது.

அறத்துப்பால் பொருட்பாலில் அதிகாரங்களுக்கிடையே ஓர் இன்றியமையாத் தொடர்பும் தொடர்ச்சியும் இருக்கின்றன.

அப்படிப்பட்ட தொடர்ச்சி, முதற்பகுதியில் ஆறேழு அதிகாரங்களில் காமத்துப்பாலில் காணப்பட்டு, பிறகு இல்லாமல் போய்விடுகிறது. உதாரணமாக, "காதற்சிறப்புரைத்தலுக்குப் பின் ஏன் நாணுத்துறவுரைத்தல் வரவேண்டுமா?". "நாணுத் துறவுரைத்தலுக்குப்பின் காதற்சிறப்புரைத்தலை வைத்திருந்தால் என்ன ஆகிவிடும்?" இம்மாதிரிக் கேள்விகளுக்கு பதில் இல்லை.

மேலும் சங்க இலக்கிய அகப்பாடல்கள் பல்வேறு புலவர்களால் பல்வேறு சூழல்களை நாடகப்படுத்திப் பாடப்பட்ட இயல்புடையன. அதனால் அவை சுவையாக அமைகின்றன. இவற்றை, ஒரு தலைவன் தலைவிக்கு முறைப்படி வரிசையாக அமைவதாக வைத்துக் காண்பதுதான் 'கோவை' என்னும் பிற்கால இலக்கியம். இயல்பாக அமையும் சூழலின்றி ஒரு தலைவன் தலைவிக்கு, மிக வரிசையாகச், செயற்கையாகத், துறைகளை அமைப்பது சிறப்பன்று என்று அறிஞர் வ.சுப. மாணிக்கம் 'தமிழ்க்காதல்' நூலில் சுட்டிக்காட்டியிருக்கிறார். கோவை நூல்களுக்கெல்லாம் முன்னோடியானது திருக்குறள். முதன்முதலாகச் சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் துறைகளை அல்லது கூற்று வகைகளை வரிசைப்படுத்திச் செயற்கையாக அமைக்க முயன்றது திருக்குறள் என்று சொல்லலாம். இதுவும் காமத்துப்பாலின் சிறப்பின்மைக்கு ஒரு காரணம்.

சங்க அக இலக்கியத்தில் இடம்பெறும் மாந்தர்கள் அனைவரையும் வள்ளுவர் பயன்படுத்தவேயில்லை. குறளில் பாங்கன் கண்டோர், செவிலி, நற்றாய் போன்றோர் எங்கும் வருவதாகத் தெரியவில்லை.

ஒருவகையில் நோக்கினால் காமத்துப்பால் ஆடவன் நோக்கில் தொடங்கி ஆசிரியர் நோக்கில் முடிகிறது. ‘அணங்குகொல் ஆய்மயில்கொல்லோ’ என்பதும் ‘கூற்றமோ கண்ணோ பிணையோ’ என்பதும் ஆடவன் நோக்கு. ‘ஊடலில் தோற்றவர் வென்றார்’ என்பதும் ‘ஊடுதல் காமத்திற்கு இன்பம்’ என்பதும் ஆசிரியர் நோக்கு. பிற பால்களில் அபூர்வமாக ஓரிரண்டு இடங்கள் தவிர மாந்தர் கூற்றிற்கு இடமில்லை. ஆசிரியர் நோக்கிலான குறட்பாக்களை மட்டுமே காணவியலும்.

முதல்கரு என்னும் பொருட்களைக் குறள் போன்ற ஈரடிப் பாவில் கையாள இயலாதென்பதால் அம்மரபையும் விட்டுவிடுகிறார் வள்ளுவர். காலங்காலமாகச் சொல்வது போல, வள்ளுவர் காமத்துப்பாலில் பரத்தையர்ப் பிரிவினைப் பயன்படுத்தவில்லை என்பதும் இருக்கவே இருக்கிறது.

ஆக வள்ளுவர் எடுத்துக் கொண்டதெல்லாம் சங்க இலக்கியத்திலிருந்து நாடகக் கூற்றுமுறை ஒன்றைத்தான். ஆனால் அதையும் அவர் ஒழுங்காகச் செய்யவில்லை. கூற்று அடிப்படையில் காமத்துப்பாலைப் பருகவேண்டுமானால், ஆடவன் (தலைவன்)

கூற்று, பெண் (தலைவி) கூற்று, பிற மாந்தர் (தோழி போன்றவர்கள்) கூற்று, ஆசிரியர் கூற்று என நான்கு வகையாகப் பகுக்கவேண்டும்.

காமத்துப்பாலில் முற்றிலுமாக வள்ளுவர் பாத்திரக்கூற்று முறையைக் கையாளவில்லை. முன்பே சுட்டிக்காட்டியதுபோல, ஆசிரியர்க்கூற்றுமுறையும் (ஏறத்தாழ எட்டில் ஒரு பங்கு) காணப்படுகிறது. இம்மாதிரி ஆசிரியக்கூற்று முறையையே வள்ளுவர் கையாண்டு படைத்திருந்தால் சிறப்பாக இருந்திருக்கும். அறநூல் என்னும் அமைப்புக்கும் ஏற்றதாக இருந்திருக்கும்.

எவ்வாறாயினும் நாடகக்கூற்று அல்லது பாத்திரக்கூற்று முறையே காமத்துப்பாலுக்கு ஒரு கவர்ச்சி தந்து அதனைப் பலர் இலக்கியமாகக் கொண்டாட வழிவகுத்துள்ளது என்பது ஒரு முரண்பாடு. எனது நோக்கில் திருக்குறள் காமத்துப்பாலின் முக்கியக் குறைபாடாகக் காண்பதும் இதைத்தான்.

காமத்துப்பாலின் அமைப்பினைப் பாத்திரக்கூற்று அடிப்படையில் நோக்கிய நூல் திருவள்ளுவமாலை. ஆண்பாற்கூற்று, பெண்பாற்கூற்று, இருபாற்கூற்று எனத் திருவள்ளுவமாலைச் செய்யுள் பகுத்து நோக்கியுள்ளது.

ஆண்பால் ஏழ் ஆறிரண்டு பெண்பால் அடுத்தன்பு

பூண்பால் இருபால் ஓர் ஆறாக – மாண்பாய

காமத்தின் பக்கமொரு மூன்றாகக் கட்டுரைத்தார்

நாமத்தின் வள்ளுவனார் நன்கு.

என்பது திருவள்ளுவமாலை 27ஆம் பாட்டு. இதனைப் பின்பற்றிப் பழைய உரையாசிரியர் காலிங்கரும் தலைமகன் கூற்று, தலைமகள் கூற்று, இருபாற்கிளவி என்று தம்முடைய உரையில் பகுத்து நோக்கியுள்ளார். தலைமகன் கூற்று (ஆண்பால் இயல்) தகையணங்குறுத்தல் முதலாக அலரறிவுறுத்தல் ஈறாக ஏழு அதிகாரங்கள். தலைமைகள் கூற்று (பெண்பால் இயல்) பிரிவாற்றாமை முதல் அவர்வயின்விதும்பல் ஈறாகப் பன்னிரண்டு அதிகாரங்கள். இருபாற்கிளவி (இருவர் பாலியல்) குறிப்பறிவுறுத்தல் முதல் ஊடலுவகை ஈறாக ஆறு என்பது காலிங்கர் பகுப்பு. ஆயினும் திருவள்ளுவமாலை எழுதியோரும் உரையாசிரியர்களும் ஆசிரியர்கூற்று என்னும் பகுப்பை விட்டுவிட்டார்கள்.

பாத்திரக்கூற்று வகையில் நோக்கும்போது குறளில் ஒழுங்குமுறை இல்லை. ஆண்பாற்கூற்று மிகக்குறைவாகவும் பெண்பாற்கூற்று மிகுதியாகவும் காணப்படுகிறது. மேலும் ஆண்பாற்கூற்று கூடல் சம்பந்தமான இடங்களில் மட்டுமே மிகுதி. பிரிவு தொடர்பான ஆண்பாற்கூற்று மிகுதியாக இல்லை. பிரிவு தொடர்பான இடங்களில் பெண்பாற்கூற்று மட்டுமே மிகுதியாக வருகிறது. இப்பிரிவு என்பது

பெண்ணுக்கு மட்டுமே வருத்தம் தரும் ஒன்று என்பது போன்ற ஒரு கட்டுக்கதையை நிறுவுகிறது.

ஆணும் பெண்ணும் சமம் என்னும் கருத்து திருவள்ளுவருக்கு உடன்பாடன்று. பெண்பற்றித் திருவள்ளுவர் முப்பால்களிலும் பேசுமிடங்களை நோக்கினால் தெளிவாகும். அறத்துப்பாலில் பெண்ணை இல்லறத் தலைவியாக மட்டுமே நோக்குகிறார். ஆங்கு பெண்ணுக்குக் கற்பு போன்ற குணங்களை வலியுறுத்துகிறார். ‘தெய்வத்தைத் தொழாமல் கொழுநனைத் தொழுபவள்தான் கற்பிற் சிறந்தவள்’ என்பதுபோன்ற கருத்துகள் அங்கு இடம் பெறுகின்றன. பெண் கணவனாகிய ஆடவனின் பின் செல்ல வேண்டியவள் என்பதே அறத்துப்பாலின் நிலைப்பாடு.

பொருட்பாலில் திருவள்ளுவர் பெண்களை அதிகமாக நோக்குமிடங்கள் இல்லை. பெண்வழிச்சேறல், வரைவின் மகளிர் ஆகிய இரண்டிடங்கள் மட்டுமே. இரண்டுமே பெண்ணடிமைத்தனத்தை வலியுறுத்துவனவாக உள்ளன. பெண்வழிச்சேறல், பெண்ணின் பின ஆண் செல்லுதல் தகாது என வலியுறுத்துவதாக அமைகிறது. வரைவின மகளிர் அதிகாரமோ, வரைவின் மகளிரை உருவாக்கிய பெருமை எவ்வித சமுதாயச் சூழலுக்கு (sociological) அல்லது ஆடவர் மனநிலைக்கு (psychological) உரியது என்னும் நோக்கு சிறிதுமின்றி அவர்களை இழித்துரைக்கிறது.

காமத்துப்பாலில் மட்டும்தான் ‘இன்பத்தில் இருவரும் சமம்’ என்பதுபோன்ற ஒருசார் சமநோக்கு காணப்படுகிறது. இவ்வகையில் காமத்துப்பால் முந்தைய இருபால்களினின்று வேறுபடுகிறது.

கூற்றுகள் இருக்கட்டும், அதிகாரத் தலைப்புகளே தலைவனுக்குப் பொருந்துவனவா, தலைவிக்கு பொருந்துவனவா, இருவருக்கும் பொருந்துவனவா என்பதைக்காண வேண்டும். சான்றாக, தலையணங்குறுத்தல்’ என்பது தலைவனின் உணர்வினை வெளிப்படுத்தும் தலைப்பு. ‘குறிப்பறிதல்’, ‘புணர்ச்சி மகிழ்தல்’ என்பன தலைவனுக்கு மட்டுமே அல்ல, தலைவிக்கும் உரியவை. இருவருக்கும் பொதுவுணர்வினை வெளிப்படுத்துபவை. ‘நலம் புனந்துரைத்தல்’ என்பது (இக்காலத்தில் மீறல்கள் காணப்படினும்) பெரும்பான்மையும் தலைவனுக்கே உரியது.

காமத்துப்பாலில் காணப்படும் பொதுக்கூற்றுகள் அத்தனையையும், ஆசிரியர் கூற்றாகவே கொள்ளலாம். ஔசித்தியம் அல்லது பொருத்தம் நோக்கி ‘இது இன்னார் கூற்று’ என்பது முடிவு செய்யப்படுகிறது. சான்றாக,

தாம்வீழ்வார் மென்றோள் துயிலின்இனிது கொல்
தாமரைக்கண்ணான் உலகு’

என்னும் குறள், அனுபவம் கருதி ஆண்பால் கூற்றாக கொள்ளப்படுகிறது. “தாம் விரும்புகின்றவர்களோடு நிகழும் புணர்ச்சியைப்போல் மேலுலகமும் இனிக்குமா?” என்னும் இக்கூற்றைப் பொதுவான (ஆசிரியருடைய) கூற்றாகவும் கொள்ளமுடியும். இங்கு, தனி அல்லது சிறப்பு அனுபவம் தலைவனுக்கரியதாகவும், பொதுமைப்படுத்தல் கருதி, இக்கூற்று ஆசிரியருக்குரியதாகவும் கருதலாம். பெண்பால் கூற்றாகக் கருதினால் தவறென்ன என்றும் சிலர் நோக்கலாம்.

“ பாலொடு தேன் கலந்தற்றே பணிமொழி

வாலெயிறு ஊறிய நீர்”

என்பதையும் தலைவனின் கூற்றாக மட்டுமல்ல, ஆசிரியர்தம் பொதுக் கூற்றாகவும் கொள்ளமுடியும். ‘பணிமொழி’ என்னும் அடையினைப் பெண்ணுக்குத்தருவதன் காரணமாக, அதாவது – ‘பணிவுள்ள பெண்ணின் இன்பமே சிறப்பானது’ என்பதால் இது ஆண்பால் மனப்பான்மை கொண்ட கூற்று எனவும் கொள்ள முடியும்.

வரன்முறையாகக் காமத்துப்பாலுக்கு உரையெழுதியவர்கள் தோழிக்கு முக்கியத்துவம் தரவில்லை. சில இடங்களில் தோழி கூற்று அமைந்திருப்பதாக பரிமேலழகர் எடுத்துக்காட்டுகிறார். தோழிவினவ, தலைவி பதில் கூறுவதாகவும் உண்டு. ஆனால்

உரையாசிரியர்கள் எடுத்துக்காட்டியனவற்றுக்கும் அதிகமாகக் காமத்துப்பாலில் பல குறள்களைத் தோழியின் கூற்றாகக் கொள்ள வாய்ப்புண்டு. சான்றாகக், குறள் 1120.

அனிச்சமும் அன்னத்தின் தூவியும் மாதர்

அடிக்கு நெருஞ்சிப்பழம்

இது வரன்முறையாகத் தலைவன் கூற்றாகக் கொள்ளப்பட்டு வருகிறது. காரணம், நலம் புனைந்துரைத்தல் என்னும் அதிகாரத்தில் இது இடம்பெறுகிறது. ஆனால் பொருள்படி பார்த்தால் இது தலைவி கூற்றாகவோ தோழிகூற்றாகவோ வரஇயலும். 'தலைவி மென்மையானவள். ஆகவே மென்மையாக அவளை நடத்து' என்று தோழி தலைவனுக்குக் கூறுவதாக இதை எடுத்துக்கொள்ள இயலாதா? காமத்துப்பாலில் பல குறட்பாக்கள் இப்படித் தலைவன் தலைவி கூற்றாக அன்றித், தோழி கூற்றாகவோ கண்டோர் / காண்போர் கூற்றாகவோ எடுத்துக் கொள்ளத்தக்கவையாக உள்ளன. பல குறட்பாக்கள் தலைவன், தலைவி இருவருக்கும் கூற்றமைதியில் பொருந்துவனவாகவும் உள்ளன.

இப்பார்வை, காமத்துப்பாலில் கூற்று என்பதைப் பொறுத்து மேலும் ஆய்வு செய்ய இடமுள்ளது என்பதைக் காட்டும். இதுவரை கூற்றுமுறை பற்றிக் கூறியவர்கள், நமது உரையாசிரியர்கள் யாவரும்

அதிகாரத் தலைப்பு ஒன்றின் பொருத்தத்தை மட்டுமே நோக்கியிருக்கிறார்கள். அங்கும் செயற்கையாகவே பொருத்திக் காட்டியிருக்கிறார்கள். பாத்திரப் பொருத்தம் பற்றிக் கவனம் செலுத்தவில்லை.

முதல் அதிகாரத்தில் தகையணங்குறுத்தல். இதில் எல்லாக் கூற்றுகளும் தலைவனுக்குரியனவாகவே கொள்ளப்படுகின்றன. ஆனால் உண்மையில் முதல் 9 குறட்பாக்களே தலைவன் கூற்றாகக் கொள்வதற்குரியவை. பத்தாம் குறளான

உண்டார்கண் அல்லது அடுநறாக் காமம்போல்

கண்டார் மகிழ்செய்தல் இன்று

என்பதைத் தலைவன் கூற்றாக மட்டுமே கொள்ள வேண்டிய அவசியம் என்ன? காமம் கள்ளைவிட மகிழ்ச்சிதர வல்லது என்னும் ஒப்பீட்டுக் கூற்றினைக் கள்ளுண்டு அனுபவம் கண்டவன்தான் சொல்லவேண்டுமென்றால், தலைவன் குடிப்பது அவனுக்கு இழுக்கில்லையா? தலைவி கள் அருந்தியிருக்கக் கூடாது என்று கட்டாயம் ஏதேனும் உண்டா? இது ஒரு பொது ஒப்பீட்டுக் கூற்று என்றால் ஏன் இதை தலைவி கூற்றாக அல்லது ஆசிரியர் கூற்றாக கொள்ளக்கூடாது? இப்படி நோக்கினால் காமத்துப்பாலில் பல குறட்பாக்களின் கூற்றுவகைகள் மாறுபடும்.

ஆசிரியர் கூற்றுகளாக, 1090, 1092, 1096, 1097, 1099, 1100, 1101, 1108, 1109, 1110, 1120, 1144, 1145, 1159, 1164, 1166, 1191, 1192, 1196, 1201, 1202, 1227, 1281, 1289, 1299, 1300, 1302, 1304, 1306, 1326, 1327, 1330 ஆகியவற்றை எளிதில் கொள்ளமுடியும். 1299, 1300 போன்ற குறள்கள் எல்லா மனிதர்களுக்குமே சில சிறப்பான சூழ்நிலைகளில் உரியதாக கருதத்தக்கவை.

துன்பத்திற்கி யாரே துணையாவார் தாமுடைய

நெஞ்சம் துணையல் வழி

என்பது 1299 ஆம் குறள். இக்குறளுக்கு ‘உணர்ப்புவயின் வாரா ஊடற்கண் தலைமகன் சொல்லியது’ எனப் பரிமேலழகர் குறிப்புத் தந்திருந்தபோதிலும் இதன் பொருளான ‘ஒருவனுடைய சொந்த நெஞ்சமே துன்பத்தில் அவனுக்குத் துணையாகாவிட்டால் வேறு யார் அவனக்குத் துணை வருவார்கள்?’ என்பது, எல்லா மனிதர்களுக்கும் துன்பச் சூழல் எதுவாயினும் பொருந்தக்கூடிய ஒன்றுதான். இம்மாதிரிக் காரணங்களால்தான் இவை ஆசிரியர் கூற்றாக அமையத்தக்க பொதுக்குறள்கள் என்று பிரிக்கப்பட்டுள்ளன.

இதுவரை நோக்கியதிலிருந்து திருவள்ளுவர் காமத்துப்பாலை ஆசிரியர் கூற்றாகவே முற்றிலும் அமைத்திருந்தால் சிறப்பாக இருந்திருக்கும் என்பதும் அப்படிப்பட்ட அமைப்பே அறத்துப்பாலுடனும், பொருட்பாலுடனும் ஒத்துச்செல்வதாக

அமைந்திருக்கும் என்பதும் பெறப்பட்டன. மேலும் இப்போதுள்ள நாடகத் தனி மொழி அமைப்பிலேயே பல குறட்பாக்கள் ஆசிரியர் கூற்றாக அமையும் இயல்பு கொண்டுள்ளன என்பதும் தெளிவு.

5. கவிதை - அனுபவமும் அணுகுமுறையும்

(மனிதமையவாத நிலைப்பாடு)

1

கவிதை, மொழியைப் போன்றே பழமையானது. தமிழின் இரண்டாயிரம் ஆண்டுக்காலக் கவிதை வரலாற்றில், எல்லாக் கவிதைகளையும் ஒரே மாதிரியாக அணுகுவது சாத்தியமல்ல. தமிழின் ஆரம்பகாலப் புதுக்கவிதை பற்றி மட்டும் இக்கட்டுரையில் பார்க்கலாம். கவிதை என்னும் முறையில் புதுக்கவிதையும் கவிதைதானே? எனவே கவிதையின் பொதுவான குணாம்சங்களைப் பற்றியே மிகுதியாகப் பேச இயலும். நாற்பதுகளில் தினமணி ஆண்டுமலர், கிராம ஊழியன் போன்ற இதழ்களில் புதுமைப்பித்தன், கு.ப. இராஜகோபாலன், ந. பிச்சமூர்த்தி போன்றோர் எழுதிய கவிதைகள் புதுக்கவிதை இயக்கத்திற்கு வித்திட்டன 1958-இல் தொடங்கிய எழுத்து இதழ் புதுக்கவிதைக்கு ஒரு உத்வேகம் அளித்தது. அதன்பிறகு, நடை, கசடதபற, அஃ, வானம்பாடி, ழ என்று கவிதை வளர எத்தனையோ இதழ்கள். 1970களின் இறுதியில் புதுக்கவிதை தனக்கென ஓர் இடத்தைப் பிடித்துக் கொண்டது; எண்பதுகளின் பிற்பாதியிலிருந்து தேய்வடையவும்

தொடங்கிவிட்டது. இப்போது ஜனரஞ்சகப் புதுக்கவிதைகள் அளவில் குறைந்து ஓரளவு நல்ல புதுக்கவிதைகள் வளரத் தொடங்கியிருக்கின்றன.

புதுக்கவிதை என்றால் யாப்பற்ற கவிதை; யார் வேண்டுமானாலும் எது வேண்டுமானாலும் எழுதிப் புற்றீசல் போல, வார, நாளிதழ்களிலும், ஏன், இன்றைக்கு மிகுதியாக இருக்கும் இலக்கியச் சிற்றிதழ்களிலும் வெளியிடலாம் என்ற மனப்பான்மை எண்பதுகளில் ஏற்பட்டுவிட்டது. வேடிக்கைத் துணுக்குகள், விடுகதைகள் எல்லாம் கூட புதுக்கவிதை என்று வெளிவரத் தொடங்கிவிட்டன.

ஆபாசமான ‘கவிதைகள், ‘கடி’கள், துணுக்குகள் மலிந்து பெரும் பத்திரிக்கைகளில் இடம் பிடித்துக் கொண்டன. சமூக அக்கறை என்ற போர்வையிலும் ஆபாசங்கள் மலிந்தன. சான்றாக,

நான் வாழும் தேசத்தின்

நடைபாதை ஓரத்தில்

உடுத்தத் துணியில்லா

ஒரு கோடிச் சகோதரியர்

ஓராடை மட்டும்தான்

உடுத்துகின்றனரே

மாதமெல்லாம் அவர்களுக்கு

மாதவிலக்கா மகளே?

இக்கவிதை மேம்போக்காக ஏழைப்பெண்களைப் பற்றி அக்கறைப்படுவதைப் போலத் தோன்றினாலும் பாலியல் ரீதியாக அவ்வுணர்வைக் கொச்சைப்படுத்துகிறது.

யாப்பற்ற கவிதை என்றால் கட்டற்ற கவிதை அன்று. யாப்பில் அமைந்தாலும் அமையாவிட்டாலும் கவிதையும் எழுதலாம்; கவிதையாகாமலும் எழுதலாம். கவிதை இன்னது என்று இலக்கணம் கூறமுனைவது கடினம். அதன் குணங்கள் என்ன என்பதை அனுபவ வாயிலாக அறிவதே சிறந்தது. இருந்தாலும் முயன்று பார்க்கலாம்.

ஆசிட் பல்பும்

டைனமைட்டும் பெட்ரோலும்

இல்லாத அந்தக் காலத்தில்

பயன்பட்டது

சொற்றிறம்பாக்

கற்புக்கரசியின்

ஒற்றைமுலை.

இதைப் படித்தும் சிரிக்கிறோம். அதற்குக் காரணம், இங்கே ஒரு சமத்காரம் இருக்கிறது. கருடவாகனத்தில் வந்த திருமால் மூர்த்தத்தைப் பார்த்துவிட்டு ‘ஐயோ பருந்தெடுத்துப் போகிறதே பெருமாளை’ என்று காளமேகப் புலவர் பாடவில்லையா, அந்த மாதிரி சமத்காரம். ஆனால் இந்த சமத்காரம் மட்டுமே கவிதையல்ல. [1]

தொலைவில் புணரும்

தண்டவாளங்கள்

அருகில் போனதும்

விலகிப் போயின.

இங்கே ஒரு சிறிய அனுபவம் படிமமாகிறது. கவிதையாக முயல்கிறது. வெளிப்படையாக நமக்குத் தோன்றும் தண்டவாளம் என்ற காட்சிக்கு அப்பால், தொலைவில் புணர்வதும், அருகில் போனால் விலகிப் போவதும் ஆன காரியம் என்பது, வேறு எதையோ உணர்த்த முயல்வது போல் தோன்றுகிறது.

தீக்குள் விரலைவைத்தால் நந்தலாலா – நினைத்

தீண்டுமின்பம் தோன்றுதடா நந்தலாலா

என்று சொல்லும்போது முன்பு உதாரணம் காட்டிய வரிகளை விட, ஏதோ உள்ளே பாய்ந்து ஒரு மயக்கத்தை உண்டாக்குகின்றது. இதுதான் கவிதையின் சக்தி. ‘தீக்குள் விரலை வைத்தால் இன்பமாக இருக்கும்’ என்று காரணகாரியம் கடந்து அதில் ஓர் உண்மை பளிச்சிடுவது போலத் தோன்றுகிறது. ஆகவே கவிதை என்பது முதன்மையாக ஓர் அனுபவத்தை உணர்த்துகிறது: “கவிதை என்பது மொழியைவிட அதிகம் உணர்த்துகின்ற, அதிக தீவிரமாக உணர்த்துகின்ற ஒரு மொழி” என்று சொல்லலாம்.

புதுமை செய்தல் (Innovation) என்பது கவிதையின் மிக முக்கியமான ஓர் இயல்பு. கவிதை என்பது ஒரு தரிசன அனுபவத்தை மொழியில் கொண்டுவர முயலுகிறது. அனுபவத்தை எவ்வளவு உண்மையாகச் சொல்கிறது என்பதைப் பொறுத்திருக்கிறது அதன் தரமும். இதில் பழைய கவிதை, மரபுக்கவிதை, புதுக்கவிதை என்று ஒன்றும் கிடையாது. கவிதை மட்டும்தான் உண்டு. ஒரு சௌகரியத்திற்காக, பாரதிக்குப் பின் யாப்பில்லாமல் எழுதப்படும் கவிதைகளை புதுக்கவிதைகள் என்னும் யாப்புடன் எழுதப்படும் கவிதைகளை மரபுக்கவிதைகள் என்றும் சொல்கிறோம்.

கவிதை வாழ்க்கை அனுபவங்களை உண்மையாகச் சொல்கிறது. அதுதான் முக்கியமானது. கவிதை பற்றி அறியாமல் காசு

பண்ணுகிறவர்கள் எழுதுகின்ற ‘கவிதைக்குப் பொய் அழகு’ போன்ற கூற்றுகளை வைத்துக் கொண்டு கவிதையை விவாதிக்க முடியாது. வெறும் செய்திகள் தருவது, தகவல்களைப் பரிமாறிக் கொள்வது மொழியின் நடைமுறைப் பயன்பாடு. ஆனால் கவிதையின் பயன் வேறு. ஒரு கவிஞன் புதிய ஆழமான அனுபவங்களைப் படிப்பவனுக்கு உருவாக்கித் தருகிறான். வாசகன் அந்த அனுபவங்களை ஏற்கும்போது பெரிதானதோர் விழிப்புணர்ச்சியையும் உலகினைப் பற்றிய புரிதலையும் அடைகிறான். இதனைப் ‘பொய்’ என்று சொல்வது தவறு. ஏந்த நல்லதொரு கவிதையும் நமது அனுபவங்களை அகலப்படுத்துகின்றது; ஆழமாக்குகின்றது; விரிவுபடுத்துகின்றது.

இன்று கவிதையை அணுகுவதில் எத்தனையோ தவறான பார்வைகள் உருவாகிவிட்டன. அவற்றில் ஒன்று, கவிதை கட்டாயம் வெளிப்படையாக ஏதோ ஒரு நீதியைத்தான் போதித்தாக வேண்டும் என்ற நோக்கு; இன்னொன்று, கவிதை சமூக மாற்றத்திற்காகக் கோஷமிட வேண்டும் என்பது. ‘மீட்சி’ என்னும் கவிதையிதழை நடத்திய பிரம்மராஜன் ஒரு சமயம் இப்படிக் கூறினார்:

“எங்கோ வெகு தொலைவில் சௌகரியமாக உட்கார்ந்து கிராமங்களில் துயரங்களையும் உயிரோட்டங்களையும் எழுதுவது சாத்தியமில்லை. கைதட்டல் வாங்குவதற்காக இதைச் செய்பவர்கள்

(அதிகம் சோஷலிசக் கவிதை உண்டாக்குபவர்கள்) தம் அனுபவ வெறுமையை சமஸ்கிருதச் சொற்களால் போர்த்தி மக்களுக்காக என்று வெளியிடுகிறார்கள். பேப்பரில் எழுதுவதால் மட்டுமே புரட்சி விளையும் என்ற அசட்டுத்தனம் இவர்களில் அனேகம் பேருக்குக் குறையாமல் இருக்கிறது.”

புதியதொரு அனுபவத்தை, புதிய வேகத்தோடு சொல்வதால் மட்டுமே கவிதை ஆக முடியும். பழைய - இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்குமுன் சொல்லப்பட்ட அதே செய்தியை வெளியிடுவதில் புதுக்கவிதை வராது. இன்றைய காதல் கவிதைகள் பல அப்படித்தான் இருக்கின்றன. யாப்பில்லாமல் வந்து விடுவதால் மட்டும் இவை புதுக்கவிதைகள் ஆகிவிட முடியாது. போதாக் குறையாக, மரபு அடைமொழிகளையும் மரபுச் சொற்களையும் மட்டுமே கொண்டு பலர் கவிதை எழுதுகிறார்கள். கவிதைக்கு மரபு என்பதை ஆழமாகப் புரிந்து கொள்ளாமல் வெறும் உபயோகித்த வார்த்தைகளையே உபயோகிப்பதுதான் மரபு என்று தவறாகப் புரிந்து கொண்டுவிடுகிறார்கள். ‘யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ’ என்பது போல ‘நம் கண்கள் சந்தித்தன, காதல் வந்துவிட்டது’ என்று இன்றைக்கு எவராவது எழுதினால் அது நிச்சயம் பொய்தான். காரணம், என்றோ தடையற்ற காதல் வளர்ந்த ஒரு காலத்தின் அனுபவம், இன்றைக்குப் பொருந்தாது.

தமக்குத் தோன்றிய சில விஷயங்களைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டு வார்த்தை அலங்காரம் புனைகிறார்கள் பலர். இவற்றில் காணும் குரல் ஒரு பொதுக்குரல். அவர்களுக்கு சொந்தமான ஒரு தரிசனம் உண்டா என்றும் தெரியவில்லை. மேல்வாரியான கழிவிரக்கத்தையும் அசட்டுணர்ச்சியையும் (Sentimentality) தவிர்த்து உண்மையான உணர்ச்சியைப் பல கவிதைகளில் காணமுடியவில்லை. சில வினோதமான கற்பனைகளைப் பல கவிதைகளில் காணமுடிகிறது. இதனை ஆரம்பித்தவர்கள் வானம்பாடிக் கவிஞர்கள். சொல் விளையாட்டையும் கவிதை என்ற நிலைக்கு உயர்த்தியவர்கள் அவர்கள்.

வசந்தமே வருக

வசந்த மே வருக

என்பதில் சொல் விளையாட்டு இருக்கிறதே அன்றிக் கவிதை இல்லை.

அதுபோலவே, வெற்று முழக்கங்களும் கவிதையாவதில்லை.

அதிகார வர்க்கத்தின்

ஆதிக்க முள் முனைகள்

அடிமை ஆத்மாக்களை கீறும்போது

நான் எரிமலையாய் வெடித்து

அக்னி புஷ்டங்களை வீசுவேன்.

ஒரு சிகரெட்டினை,

தாடையில் வெள்ளை

உடையில் இருந்து பின்

நெடுநெருப்பில் பாய்

ரஜபுத்திர ராணி

என்று வருணிக்கும்போது வெறும் ‘தமாஷ்’ என்ற நிலைக்கு அப்பால் போகவில்லை. கவிதையில் ஔசித்தியம் அல்லது பொருத்தம் என்பது முக்கியம். வானம்பாடிக் கவிஞர்கள் பலபேர் இதனைக் கேள்வியுதாகக் கூடத் தெரியவில்லை. நமக்குச் சிறுகதையில் போல, கவிதைக்கும் ஆதரிசமாக அமையக்கூடியவர் புதுமைப்பித்தன்:

சொல்லுக்குச் சோர்வேது

சோகக்கதை யென்றால்

கொடு ரெண்டு ரூபாய்

காதல்கதை யென்றால்

கைநிறையத் தரவேணும்

ஆசாரக் கவிதை யென்றால்

ஆளுக்கு ஏற்றதுபோல்

பேரம் குறையாது

பேச்சுக்கு மாறில்லை

ஆசைவைத்துப் பேசியெமை

ஆட்டிவைக்க முடியாது!

காசை வையும் கீழே – பின்

கனவுதமை வாங்கும்

என்று காசுக்குக் கவிதை விற்கின்றவர்களைச் சாடுகிறார் புதுமைப்பித்தன்.

(நான்) செத்ததற்குப் பின்னால்

நிதிகள் திரட்டாதீர்!

நினைவை விளிம்புகட்டி

கல்லில் வடித்து

வையாதீர்

வானத்து அமரன்

வந்தான் காண்! வந்ததுபோல்

போனான்காண்! என்று

புலம்பாதீர்.

என்று காசுக்குதவாதவர்களுக்கெல்லாம் நிதி திரட்டுவதும் சிலைகள் நடுவதுமாக உள்ள இப்போது நிலவியிருக்கும் பழக்கத்தை அவர் பரிகாசம் பண்ணுகிறார். பண்டிதர்கள் கவிதையைப் பற்றி,

பண்பென்பார் பாவம் என்பார் பண்புமரபென்றிடுவார்

கண்ணைச் சொருகிக் கவி என்பார் – அண்ணாந்து

கொட்டாவி விட்டதெல்லாம் கூறுதமிழ்ப் பாட்டாச்சே

முட்டாளே இன்னமுமா பாட்டு?

“கவிதை மனதில் படிந்திருக்கும் தூசு ஒட்டடைகளைத் துடைத்து, அதன் சாளரங்களைத் திறந்து விடுதலை தருகிறது” என்றார் ஒரு படைப்பாளி. அதை நகைச்சுவையால் செய்து காட்டுவது புதுமைப்பித்தனின் கைவண்ணம். உண்மையில் சிரிக்கத் தெரிவது

ஒரு வரம். தானும் சிரித்து, பிறரையும் சிரிக்க வைக்கும் இயல்பு புதுமைப்பித்தன் கவிதைகளில் இருக்கிறது.

ந. பிச்சமூர்த்தி நிறைய பலவீனங்கள் கொண்டவர். ஆயினும் அவரது சில கற்பனைகளும் படிமங்களும் அபூர்வமானவை.

குளத்தின் சிற்றலையும்

கரையோரப் படியிடம்

சிறுமூச்சு விட்டுச் செல்லும் என்றும்,

தண்ணீரில் மூழ்கிய

தலைமயிர்போல் விரிந்திருக்கும்

ஏரி நடுமரத்தில் என்றும்,

கேட்பதல்ல காதல்

தருவதுதான் என்று

தரையில் அமர்ந்திருந்தார்

என்னைக் காணேன்

என்றும் அபூர்வமான கற்பனை பொதிந்த வரிகளைத் தந்திருக்கிறார் அவர்.

‘மயன் கவிதைகள்’ முன்னுரையில் க.நா.சு. சொல்கிறார், எப்படி நல்ல கவிதைகளை இனம் கண்டு கொள்வதென்று;

“வார்த்தைச் சேர்க்கை காதில் ஒரு தரம் ஒலித்து உள்ளத்தில் மீண்டும் எதிரொலி எழுப்புகின்றதா என்பது முதல் கேள்வி. இரண்டாவதாக, இன்றைய புதுக்கவிதை இன்றைய வாழ்க்கைச் சிக்கல் தொனிக்க அமைந்திருக்கிறதா என்பது. இன்றைய வாழ்க்கைச் சிக்கலையும் புதிரையும் போலவே முதலில் புரியாதது போலிருந்து படிப்படியாகப் புரியத் தொடங்குகிறதா என்பது இந்தக் கவிதையில் ஓர் அடியாவது திடுதிடுப்பென்று காரிய காரணமே இல்லாமல் மனத்தில் தானே தோன்றிப் புது அர்த்தம் வருகிற மாதிரி இருக்கிறதா? இது நான்காவது கேள்வி. எந்தக் கவிதையைப் படித்துவிட்டு இந்த நான்கு கேள்விகளுக்கும் ஆம், ஆம், ஆம், ஆம் என்று பதில் அளிக்க முடிகிறதோ அந்தக் கவிதை நல்ல கவிதை, உயர்கவிதை என்று நாம் முடிவு கட்டலாம்.”

இங்கே, க.நா.சு. சொல்வதைப் பரிபூரணமாக நாம் ஏற்றுக் கொள்ளலாம். க.நா.சு. சொல்கின்ற இந்த இலக்கணத்தை அவரது கவிதைகளிலேயே பார்க்க முடிவதில்லை என்பதுதான் வருத்தம்

தருவது. ‘மாயன் கவிதை’ களில் அழகு, வெளிச்சம், வேகம் எதையும் பார்க்க முடியவில்லை’ என்ற பாலாவின் விமரிசனம் சரியானதே.

இன்று பலரும் மறந்துவிட்ட ஷண்முக சுப்பையாவின் கவிதைகள் சிலவற்றில் எளிமையும் ஆழமும் உண்டு. சில கவிதைகள் குழந்தைக் கவிதைகள் போலிருக்கும். அவருடைய ‘காவல்’ என்னும் கவிதை இது:

வீட்டைச் சுற்றித்

தோட்டம் போட்டேன்

தோட்டத்தைச் சுற்றி

வேலி போட்டேன்

காவல் போட்டேன்

காவலைப் பற்றிக்

கவலைப்பட்டேன்

‘காவலைப் பற்றிக் கவலைப்பட்டேன்’ என்கிறபோது தற்கால மனிதனின் கவலை, அவஸ்தையை மிக நேர்த்தியாகக் கவிஞர் கொண்டு வந்திருக்கிறார்.

சுந்தர ராமசாமியின் ‘கன்யாகுமரியில்’ என்ற கவிதை மிகவும் நல்ல கவிதை.

இன்று அபூர்வமாக

மேகமற்ற வானம்

மிகப் பெரிய சூரியன்

ஒரே ரத்தக் கலங்கல்

எங்கிருந்தோ வந்து

சூரியாஸ்தமனத்தை மறைக்கிறது

இந்த ஆட்டுக்குட்டி

அசடு

அபோதம்

தன்னிலை அறியாதது.

இடம் பெயர்வதா நான்

அல்லது

நின்ற நிலையில் நிற்பதா?

மூளையில் தர்க்கம்

அறுபட்டு விழித்தும்

நகர்ந்தோடியிருந்தது ஆட்டுக்குட்டி

சூரியனைக் காணோம்

மிக எளிமையான வார்த்தைகளால் படிமங்களை அமைப்பது ஒரு புறமிருக்க, மிக அழகான ஆழமான அர்த்தங்களை உள்ளடக்கியிருக்கக்கூடிய கவிதை இது. “என் கவிதைகள் மனத்துக்கும் வயிற்றுக்கும், மனத்துக்கும் கொள்கைக்கும், மனத்துக்கும் இயற்கைக்கும் ஏற்படுகிற நிலையான மோதல்களைக் கூறலாம்” என்கிறார் வைத்தீஸ்வரன், அவர் கவிதைகளைப் பற்றி. எல்லாக் கவிதைகளுமே இப்படித்தான். அவருடைய ‘ஞானம்’ என்ற கவிதை:

வீட்டுக்கு வீடு வந்து

ஓட்டுக்கேட்ட போது

வேடிக் யென்றிருந்தேன்

போட்டோவில் கள்ளமற்ற

புன்சிரிப்பைப் பார்த்தபோது

‘ சிரிக்கட்டும்’ என்று விட்டேன்.

இன்று

சாக்கடை நீர்வழிந்து

தெருக்களில் நுழைந்தபின்தான்

வாக்களித்த மடையன்

நானேதான் என்றிருந்தேன்

கிண்டல் எவ்வளவு நன்றாக வந்திருக்கிறது! ‘மைலாய் வீதி’ போன்ற கவிதைகளில் மனித அவஸ்தையை, தர்மம் சார்ந்த கோபத்துடன் வெளிப்படுத்தியிருக்கிறார்.

தருமு சிவராமு (பிருமீள்) ஒரு நல்ல கவிஞர். ‘கண்ணாடியுள்ளிருந்து’ என்று அவர் முப்பது ஆண்டுகளுக்கு முன் எழுதிய குறுங்காவியத்தில் கவிஞன் ஆன்ம விசாரணையில் ஏற்படும்

அனுபவங்களைப் படிமங்களாக்கி, உணர்ச்சியெழுச்சிகளாக்கி வார்த்தைகளில் பெயர்த்திருக்கிறார்.

வெறுமை மீது

ஒன்றையொன்று உற்றுநோக்கும்

இரண்டு கண்ணாடிகளினுள்

வெளியினுள் வெளி

எங்கும் கோடானுகோடி

பிரதிபிம்பங்கள்

கர்ப்பகிரஹத்து

வௌவால்களாய்த் தவிக்கும் நிழல்கள்

இடமில்லாத இடத்தில், கண்ணாடியுள்ளின் காவல் வெளியில் தன் போலியுரு கோடானுகோடியாகத் தென்படுகிறது. சொல்பவருக்கு (persona) நேற்றும் நாளையும் அழிந்து எதிரொலிக்கும் பதில்: ‘இக்கணம் இக்கணம்’[2]

நகுலன் எல்லாவிதங்களிலும் முற்றிலுமாக புதுக்கவிஞர் என்று கருதக்; கூடியவர். அவரது கவிதைகளில் ஓர் ஓசைநயம்

அடியிழையாக ஓடும். இது கவிதைக்கு ஒரு உணர்ச்சி வேகத்தையும் ஓர் அதிகப்படியான பரிமாணத்தையும் தருகிறது.

இருப்பதற்கென்றுதான்

வருகிறோம்

இல்லாமல் போகிறோம்

எளிய வார்த்தைகள், சிக்கல்கள் ஒன்றுமில்லை. அந்த 'வருகிறோம்' அதற்கு அடுத்த வரியில் வரும் 'போகிறோம்' என்ற ஓசைநயம்; படிக்கும்போது முதல்அடி முடிந்ததும் ஒரு நிறுத்தம்.
இரண்டாவதற்குப் பின் ஒரு நிறுத்தம் என்று படித்துப் பார்க்கும் போது இந்த அடிகள் சுட்டிக்காட்டும் முரண்பாடு கூர்மையடைந்து அப்பால் செல்கிறது. இந்தக் கவிதையில் மட்டும் 'வருகிறோம்' என்பதற்குப் பின்னால் 'ஆனால்' என்ற வார்த்தையைச் சேர்த்துப் பாருங்கள் - வெறும் வசனமாகிவிடும், இதேபோல்,

ராமச்சந்திரனா

என்று கேட்டேன்

ராமச்சந்திரன்

என்றார்

எந்த ராமச்சந்திரன்

என்று நான் கேட்கவில்லை

அவர் சொல்லவும் இல்லை

‘நாமரூபங்கள் நம்மில் ஏற்படுத்தும் மயக்கத்தைப் பற்றி இங்கே சொல்கிறார்’ என்று ஒரு விமரிசகர் இதுபற்றிக் கூறினார். உண்மைதான். ஆனால் அது மட்டுமல்ல. நம் அந்நியப்பட்ட வாழ்க்கை முறையையே சுட்டிக்காட்டுவதாக அமைந்திருக்கிறது இக்கவிதை.

எழுத்துக்காலத்திற்குப் பின் ‘நடை’ இதழின் மூலம் பிரபலமானவர் ஞானகூத்தன். கவிதை பற்றிய இவரது சிந்தனைகளைத் தொகுத்து நூலாகவும் வெளியிட்டிருக்கிறார். கவிதையைப் பற்றிச் சொல்கிறார். “சிந்தனை, தெளிவு, சிக்கனம், ஆனந்தம், கவிதை.” இந்த அம்சங்சங்களை ஓரளவு அநேகமாக அவர் கவிதைகளிலேயே வெளிப்பட்டது. (‘அன்று வேறு கிழமை’ தொகுதி). ‘சூரியனுக்குப் பின்பக்கம்’ போன்ற தொகுதிகளில் அவரது பார்வை வேறுபட்டிருப்பதாகத் தோன்றுகிறது.

எனக்கும் தமிழ்தான் மூச்சு

ஆனால்

பிறர்மேல் அதை விடமாட்டேன்

என்பது போன்று இவரது துணுக்குக் கவிதைகள் பிரபலமானவை. இவரது ‘கீழ்வெண்மணி’ என்ற கவிதை:

மல்லாந்த மண்ணின் கர்ப்ப

வயிறெனத் தெரிந்த கீற்றுக்

குடிசைகள் சாம்பற் காடாய்ப்

போயின

புகையொடு விடிந்தபோதில்

ஊர்க்காரர் திரண்டு வந்தார்

குருவிகள் இவைகள் என்றார்

குருவிகள் இவைகள் என்றார்

குழந்தைகள் இவைகள் என்றார்

பெண்களோ இவைகள்? காலி

கன்றுகள் இவைகள் என்றார்

இரவிலே பொசுக்கப்பட்ட

அனைத்துக்கும் அஸ்தி கண்டார்

நாகரிகம் ஒன்று நீங்க

ஒரு சமூகக் கவிதை எப்படி இருக்க வேண்டும் என்று இலக்கணத்தை மிகச் சரியாக எடுத்துக்காட்டும் கவிதை இது. கீழ்வெண்மணியில் மேற்சாதிக்காரர்கள் கீழ்ச்சாதியினர்களை எரித்த சம்பவம் கவிஞரை எப்படிப் பாதித்தது என்பது இதில் வெளியாகியிருக்கிறது. எல்லாம் முடிந்து போனபின் வந்த ஊர்க்காரர்கள் எல்லாவற்றின் சாம்பலையும் அங்கே கண்டார்கள். ‘நாகரிகம் ஒன்று நீங்க’. இதில் கவிஞரின் தர்மம் சார்ந்த கோபம் வெளிப்படுகிறது. இங்கே பிரச்சாரம் இல்லை. சில தகவல்களை அடுக்கடுக்காகத் தரும் வழியில், வார்த்தைகள் பயன்படும் விதத்தில் இது கவிதையாகிறது.

கவிதை பற்றி நமக்கிருக்கும் ஒரு தவறான பார்வை, அது அழகாக இருக்கவேண்டும், அழகை மட்டுமே சொல்ல வேண்டும் என்பது. முதல் மூன்று அடிகளிலேயே இந்த பிரமை தவிர்க்கப்படுகிறது.

இன்னும் சுட்டிக்காட்ட வேண்டிய, முக்கியமான கவிஞர்கள் பல இருக்கிறார்கள்: உதாரணமாக கலாப்ரியா, ஆத்மாநாம்,

ஆர்.ராஜகோபாலன், தேவதச்சன், ஆனந்த், கல்யாண்ஜி எனப்பலர். 90 களிலும் அதற்குப் பின்னும் இன்னும் பலர் தோன்றியிருக்கிறார்கள். ஆனந்தின் ஒரு கவிதை:

சற்றைக்குமுன்

ஜன்னல் சட்டமிட்ட வானில்

பறந்து கொண்டிருந்த

பறவை எங்கே?

அது சற்றைக்குமுன்

பறந்து கொண்டிருக்கிறது.

இவர்களையெல்லாம் சுட்டிக்காட்டக் காரணம், பல நல்ல கவிதைகளை உருவாக்கிய இவர்கள் மறக்கப்பட்டுவிட்டனர். அடுத்த தலைமுறையும் கவிதையில் வந்தாயிற்று. வெறும் அரசியல் முழக்கங்களையும் வார்த்தை விளையாட்டுகளையும் மட்டுமே கவிதை என்று கணக்கிடும் காலம் இலக்கியத்துறைகளில் முற்றிலும் பரவிவிட்டது. இதற்கு ஊடகங்கள் பெரிதும் துணை புரிகின்றன.

கவிதை இன்னதென்று வெறும் வரையறைகளை நம்பிப் பயன் இல்லை. வரையறைகளை நம்பிப் பயன் இல்லை. வரையறைகளைத் தக்க உதாரணங்களுடன் பொருத்திப் பார்க்கும் போதுதான் கவிதை பற்றிய ஞானம் ஏற்படும்.

2

இனிக் கவிதையை எப்படி அணுகுவது என்பது பற்றி, பொதுவாக நமது வினாத்தாள்களிலே சில கேள்விகளை நீங்கள் அடிக்கடி கண்டிருக்கலாம். கவிஞர் என்ன கூறுகிறார்? கவிஞரது கருத்து யாது? கவிஞர்தம் சிந்தனைகள் எப்படி வெளிப்படுகின்றன? இம்மாதிரி, ஒரு கவிதையில் பேசும் குரல் கவிஞருடையது என்று மட்டுமே கருதும் மனப்பான்மை தவறானது. கவிதை படிக்கும்போது பேசும் குரல் யாருடையது – என்ன சந்தர்ப்பம் என்ற வினாக்களை எழுப்பிக் கொண்டு படிக்கவேண்டும். எல்லாக் கவிதைகளையும் நாடகப் பாங்குடையவை (Dramatic) என்று கருதுவது சிறப்புடையது. அக்கவிதைக் குரல், ஒரு புனையப்பட்ட பாத்திரத்தின் ஒலியாக வெளிவருகிறதே அன்றி, அது கவிஞரின் குரல் அல்ல. உதாரணமாக,

அவளின் பார்வை

காயங்களுடன்

கதறலுடன் ஓடி

ஒளியுமொரு பன்றியைத்

தேடிக்கொத்தும்

பசியற்ற காக்கைகள்

என்னும் போது இது கற்பனையான ஒரு காதலனின் குரல் என்று காணவேண்டுமே அல்லாமல் கலாப்ரியாவின் குரல் அல்லது கவிஞரின் குரல் என்று காணக்கூடாது. இதுதான் சங்க இலக்கியப் பார்வையும்கூட.

ஒரு குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தின் வாயிலாகக் கவிஞரின் குரல் வெளிப்படும் போது அந்தச் சூழுலுக்கேற்ற நிலையில் உணர்ச்சி வெளிப்படுமே அன்றி மிகையாக வெளிப்படாது. கவிதை உணர்ச்சி வெளிப்பாடு என்பதும் தமிழ்ச் சூழலில் தவறாகவே புரிந்து கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது. மிகையுணர்ச்சி இவற்றின் குணம். உணர்ச்சி வெளிப்படச் சரியான அறிவார்த்தப் பின்னணியும் வேண்டும். ஒரு சூழலுக்கேற்ற வெளிப்பாடும், தக்க அறிவார்த்தப் பின்னணியும் இல்லாமற் போகும்போதுதான் கவிதை அசட்டுணர்ச்சி (Sentimentality கொண்டதாகி விடுகிறது. குறிப்பாகப் பாடல் அல்லது பாட்டுகளில் (Songs, Lyrics) இந்த ஆபத்து அதிகம்.[3]

மனுசங்கடா நாங்க மனுசங்கடா

உன்னப் போல அவனப் போல

எட்டு சாணு உசரமுள்ள மனுசங்கடா

என்பது இன்குலாப் தாழ்த்தப்பட்ட மக்கள் எழுச்சியுறப் பாடிய பாட்டு. இதைக் கவிதை என்று சொல்ல முடியாது. ஆனால்,

இந்த உண்மையை உச்சரிக்க

எனது எழுதுகோல் முனைந்தபோது

அதில் தீப்பொறிகள் பறந்தன

ஒடுக்கப்பட்ட மானிடம்

அந்தத் தீக்கொழுந்துகளில்

தன் முகம் பார்த்துக் கொண்டது.

என்று அவர் எழுதுவது கவிதை; அசட்டுணர்ச்சி அல்லது மிகையுணர்ச்சி கொண்ட கவிதை.[4]

பொதுவாக நல்ல கவிதைகளை அணுகும்போது அவற்றிலுள்ள இடைவெளிகள், மௌனங்கள் ஆகியவற்றில் கவனம் செலுத்த வேண்டும். இடைவெளி (Gap) என்பது நம் பேச்சிலும் காணப்படுவதுதான். ஒரு விஷயத்தை விட்டு இன்னொன்றுக்குக்

கவிதை தாவும் போது இது ஏற்படுகிறது. உதாரணத்திற்குப் பசுவய்யாவின் கவிதை ஒன்று:

கதவைத் திற காற்று வரட்டும்

சிறகை ஒடி

விசிறியின்

சிறகை ஒடி

விசிறிக்குள் காற்று

மலடிக்குக் குழந்தை

....

சிலையை உடை

என் / சிலையை உடை

கடலோரம்

காலடிச் சுவ

கதவைத் திற காற்று வரட்டும்.

இக்கவிதையின் கதவு, விசிறியின் சிறகு, உணவு, சிலை போன்றவை படிமங்களாக (அல்லது பிம்பங்களாக, காட்சிகளாக, அல்லது கற்பனை விளைவுகளாக - எப்படிச் சொன்னாலும் ஒன்றுதான்) வருகின்றன.[5] ஆனால் இவற்றுள் கதவு என்பது மட்டும் குறியீட்டின் அந்தஸ்திற்கு உயர்கிறது.[6] பிற படிமங்கள் இதனைச் சார்ந்து செயல்பட மறுக்கின்றன.

‘கதவைத்திற காற்று வரட்டும்’ என்ற அடிக்கும், ‘சிறகை ஒடி, விசிறியின் சிறகை ஒடி – விசிறிக்குள் காற்று மலடிக்குக் குழந்தை’ என்ற அடிக்கும் இடையில் ஓர் இடைவெளி இருக்கிறது. வாசிப்புப் பழக்கமற்றவர்கள் கவிதைக்குள் இடைவெளி அல்லது மெளனம் செயல்படும் போது அவற்றைக் கடக்காமல் ‘கவிதை புரியவில்லை’ என்று ஒதுக்கிவிடுகிறார்கள். ‘கதவைத் திறந்தால் இயற்கையாக காற்று வரும்; விசிறியினால் காற்றை உற்பத்தி செய்ய முடியாது, ஆகையால் விசிறிக்குள் காற்று இல்லை; அது சுற்றிவிடுவது செயற்கைக் காற்றுதான்’ என்று காணும்போது இடைவெளி குறைகிறது. காற்று என்பது புதிய சிந்தனைகள், வாழ்விற்கான மூலாதாரம்; என்றெல்லாம் பொருள்படுத்தும் போதும், விசிறி என்பது ‘நட்சத்திர விசிறிகளையும் (Fans / Fanatics) குறிக்கும்’ என்னும் போதும் பொருள் இன்னும் விரிகிறது. அதேபோலச் சிலையை உடை என்பது ‘கதவைத் திற’ என்பதோடும், ‘கடலோரம் காலடிச்சுவடு’ என்பதோடும் எப்படித் தொடர்பு படுகிறது? ‘சிலை செய்தல்’ என்பது ஒருவரை பிம்பமாக்கி

வழிபாடு செய்தல், தொடர்ந்து வளரும் சிந்தனைக்கும், ஜனநாயகத் தன்மைக்கும் சிலை வழிபாடு ஒத்துச் செல்லாது. ‘கடலோரம் காலடிச் சுவடு’ என்பது சிலை வைக்கப்பட்டவர்களின் செல்வாக்கும் நிலையானதல்ல என்கிறது. இப்படிக் கவிதை இடைவெளிகளைக் கூர்ந்து கவனித்தல் வேண்டும். இது தமிழ்க்கவிதைக்கு (ஏன், உலகெங்கிலும் உள்ள எந்தக் கவிதைக்கும்) புதியதன்று. பழங்காலத்தில் கூற்றெச்சம், குறிப்பெச்சம் என்று குறித்தவை கவிதை இடைவெளியைத்தான் எனக் கொள்ள முடியும்.

‘மௌனம்’ என்பது கவிதையில் தொடர்புற்ற ஒரு செய்தி வருமென எதிர்பார்க்கும் போது அது தவிர்க்கப்படுதல். பொதுவாகக் கவிதை, தொடர்புபடுதலில் குறைத்தன்மை (Entropy) கொண்டது.[7] தேவையான செய்திகளை வாசகர்கள்தான் இட்டு நிரப்பிக்கொள்ள வேண்டும். அதுதான் கவிதைக்கு ஓர் ஆழத்தையும் வீச்சையும் தருகிறது. சங்கக் கவிதைகளும் இப்படிப்பட்டவைதான். சங்கக்கவிதைகளுக்கான மௌனங்களை நாம் கடக்க முடியாமல் போய்விடுமோ என்ற அச்சம் கொண்ட சிலர் பிற்காலத்தில் அவற்றிற்கான திணை-துறைக் குறிப்புகளைச் சேர்த்துக் ‘கோனார் உரை’ செய்து நம் வேலையை எளிதாக்கிவிட்டார்கள். இக்குறிப்புகள் இல்லாமலேயிருந்தால் இன்னும் நாம் அவற்றை அனுபவிக்கின்ற தன்மை நிச்சயமாக மேம்பட்டிருக்கும். ஓவ்வோர் அகப்பாட்டும் எந்தச் சூழலில், யார் – யாருக்குக் கூறுவதாக அமையும் என்று

யூகிக்கமுனைவதே ஒரு அறிவார்த்தமான விளையாட்டுத்தானே!

மீண்டும் பசுவய்யாவின் கவிதை ஒன்று:

துளசி

மகத்துவ இலைகளுடன்

தென்றலுக்குக் குலுங்குகிறது

மகத்துவமாய்க் கழியும் அதன் நாட்கள்

இரண்டு சொட்டு எண்ணெய்க்கு

இக் கிணற்றின் நாட்டு ராட்டு

எடுத்துவரும் ஓலம்

காற்றில் கரைகிறது

ஓட்டைவாளி

உலர்ந்த கிணற்றடியில்

ஈரம் பண்ணி

அதன்மேல்

தொப்பென்று சரிந்திருக்கும்

ரோகக்கிழவிபோல்…

பானை நிமிர

சுடுசோறு சிப்பில் ஏந்தி

படியிறங்கி வந்த கரங்கள்

காலம் மென்றது அறியாத

குருட்டுக் காகங்கள்

பாத்ரூம் கூரையில் காத்து

இடம் மாறி அலுக்கின்றது

நாட்டு ராட்டுக்கு எண்ணெய் இல்லை

கொடித்துணிகளுக்குத் தெரியும்

அவைபடும் அலைக்கழிப்பு

கொடிக்கம்பிக்கும் கொஞ்சம் தெரியும்

துளசி மகத்துவ இலைகளுடன்

இளைய ராணிபோல்

பீடத்தில் கொலுக் கொண்டு

குலுங்குகிறது

இந்தக் கவிதை, யார் சொல்கிறார்கள், யாருக்கு என்ற விஷயங்களைச் சொல்லாமலே விட்டுவிடுகிது. மேலும் கவிதையினுள் வரும் 'சுடுசோறு சிப்பில் ஏந்தி படியிறங்கி வந்த கரங்கள்' யாருடையவை என்றும் சொல்லப்படவில்லை. இவை கவிதையில் உள்ள முக்கியமான மௌனங்கள். ஆனால் சற்றே கூர்ந்து வாசித்தால் இது சங்கக்கவிதை பாணியிலுள்ள – 'முல்லையும் பூத்தியோ ஒல்லையூர் நாட்டே?' என்ற பாணியிலுள்ள – ஆனால் அகத்;துறை சார்ந்த, ஒரு கையறுநிலைக்கவிதை என்பதை உணரமுடியும். ஒருவேளை இது போன்ற கவிதைகளுக்கும் திணை – துறைக் குறிப்புகள் எழுதி வைத்தால் மாணவர்களுக்கு உதவியாக இருக்கலாம். ஆனால் ரசிகத்தன்மையையும், அதைவிட கவிதையை அணுகும் முறையையும் - கற்றுத்தர முடியாது.

'நாட்டு ராட்டு எடுத்து வரும் ஓலம்' 'வாளி ரோகக் கிழவிபோல் சரிந்திருக்கும்' 'காகங்கள் இடம்மாறி அலுக்கின்றன'

‘கொடித்துணிகள் - கொடிக்கம்பியின் அலைக்கழிப்பு’ போன்ற படிமங்கள், ஒரு அவலத்தை உணர்த்துகின்றன. பார்வையாளனும் பேசுபவனும் ‘சுடுசோறு சிப்பில் ஏந்திவந்த கரங்க’ளுக்குரிய பெண்ணின் கணவனாகவோ தந்தையாகவோ அன்றி மிக நெருக்கமான உறவினனாகவோ (மகன், சகோதரன்) இருக்கக்கூடும். இந்தச் செய்திகளை யூகிக்கச் சொல்வது கவிதையின் மௌனம். ஆனால், ‘துளசி மகத்துவ இலைகளுடன் குலுங்குகிறது’ ஏன்? இதுதான் கடக்க வேண்டிய இடைவெளி, சாத்தன் இறந்த பின்னும் முல்லையும் பூக்கிறதே, ஏன்? ‘பூக்கலாமா நீ’ என்று கேட்பதில்தான் ஆழ்ந்த சோகம் வெளிப்படுகிறது.

ஒருசில முக்கியமான அணுகுமுறைகளை மட்டுமே இக்கட்டுரையில் சொல்ல முடிந்தது. ஆனால் கவிதை, என்றைக்கும் புதுமை புனைவது. வெளிப்படையாக எல்லோருக்கும் தெரிந்ததைச் சற்றேனும் ஆழமாக்காமல் கூறுவதில் கவிதை இல்லை. முதலில் கவிதைச் சொற்களோடும் பின்னர் அது உணர்த்தும் அனுபவத்தோடும் விளையாட வாசகன் கற்றுக் கொள்ள வேண்டும். அதன் அணிசார்ந்த வெளிப்பாடுகளுக்குள் புகுந்து வெளிவரக் கற்றுக் கொள்ள வேண்டும். அதன் குரல் என்ன, அதன் சந்தம் எப்படி உதவுகிறது. அதனுடைய அமைப்பு (Pattern, Structure) என்ன என்பவற்றையெல்லாம் கவனிக்க வேண்டும். பிறகு கவிதையின் மையநோக்கத்தை இவற்றுடன் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்க வேண்டும்.

அது எவ்வளவு தூரம் முழுமையாகத் தன் நோக்கத்தினை அடைந்துள்ளது, சாதித்துள்ளது என்பனவற்றை நோக்க வேண்டும்.

ஒரு கவிதை அதன் நோக்கத்தைச் சரியாக அடைந்திருந்தாலே அதை நல்ல கவிதை என்று சொல்லிவிடலாம். ஏனெனில் பல கவிதைகள் இதற்குள்ளேயே வழி தவறிவிடுகின்றன. அப்படித் தன் நோக்கத்தினைச் சாதிக்கும் நல்ல கவிதையாக அது அமைந்திருக்குமானால், அந்த நோக்கம் எவ்வளவு முக்கியமானது, உன்னதமானது, என்று கேட்பதன் மூலம் அது உயர்ந்த கவிதையா இல்லையா என்பதை அளவிடலாம். உயர்கவிதை என்பது நல்ல கவிதையாக இருந்தே தீரவேண்டும். வெறும் உயர்நோக்கம் மட்டுமே கவிதையை உருவாக்கிவிடாது. உயர்ந்த நோக்கம் கொண்டவர்கள் எல்லாம் கவிஞர்கள் அல்லவே? கவிதையாகத் தவறுவது எது, வெற்றிகரமான கவிதை எது, நல்ல கவிதை எது, உயர்ந்த கவிதை எது என்றெல்லாம் கவிதை படிக்கும் மாணவர்கள் தங்களைக் கேட்டுக் கொண்டு உசாவிப்படிக்க வேண்டும்.

அதன் அடிப்படையிலான சுதந்திரச் சிந்தனை இருக்கிறதே அதுதான் மிக முதன்மையானது. விமர்சன நோக்கு ஒரு துறையில் உருவாகும் போது பிற துறைகளுக்கும் தாவிச் செல்கிறது. ஆகவே தான் எந்த அரசாங்கமும் எழுத்தாளர்களைக் கண்டு, கவிஞர்களைக் கண்டு அஞ்சுகிறது. ஒரு விஞ்ஞானி தன் எஜமானுக்கு அடிமையாக இருக்க

முடியும்; ஒரு நல்ல கவிஞன் யாருக்கும் எதற்கும் அடிமையாக இருக்க முடியாது. இதுதான் கவிதையின் சமூகப் பயன். படித்த உடனே புரட்சிக்குத் தூண்டிவிடுவதும் அல்ல; வெளிப்படையான நீதி போதிப்பதுமல்ல.

இந்த விமர்சன வாசிப்புக்குக் காலம் ஒதுக்க வேண்டும்; பயிற்சி வேண்டும். தராதரமற்று நம்மீது திணிக்கப்படுவனவற்றையெல்லாம் வாங்கி உள்ளே போட்டுக் கொள்ளும் நுகர்வோராக நாம் மாறிவிடாமல் நல்ல கவிதையை நாமே தேடிச் சென்று வாசிக்க வேண்டும். நல்ல வாசகர்களே நல்ல விமர்சகர்கள்; நல்ல விமர்சகர்களே சுதந்திரச் சிந்தனையாளர்கள்: நல்ல சிந்தனையாளர்களே தலைமை வழிபாட்டை உருவாக்காத நல்ல சமூகத்தை உலுவாக்குபவர்கள். கவிதையின் நேரடிச் சமூகப் பயன் இதுதான்.

அடிக்குறிப்பு

1. இன்றைக்குச் ‘சமத்காரப் பேச்சு’ என்பதே கவிதையாகக் கருதப்படுகிறது. குறிப்பாகக் கவியரங்கக் கவிதைகள் இப்படிப்பட்டவை. நண்பர் பாலா எடுத்துக்காட்டும் சில உதாரணங்கள் இவை:

(கவியரங்கத் தலைவரைப் பார்த்து)

“தமிழ்த் தேனில் தினம் குளித்துத் தலைநரைத்துப்

போனவரே.”

(கருப்பாக இருந்தால்)

“உரமான உன் உடல் காத்திருக்கும் - உருகும்

உன் கவிதைகளில் கருத்திருக்கும்.”

(திருடிப் பிழைக்கும் கவிஞரை நோக்கி)

“நான் காப்பி குடிப்பதுண்டு; காப்பியடிப்பதில்லை”

இது மாதிரிச் ‘சுவைபடச் சொல்லல்’ ஒரு மேடை வியாதி.

(கைதட்டல் பெறும் வியாதி என்றும் சொல்லலாம்).

2. நாடகப் பாங்கான கவிதையில் ஒலிக்கும் குரல், நாடகப் பாத்திரத்தினுடையது (Narrator) என்பது நமக்குத் தெரியும். Lyrics எனப்படும் தன்னுணர்ச்சிக் கவிதைகளையும் கவிஞர் சொல்லாமல் அவரது பிரதிநிதி சொல்வதாகவே கருதுவது ஆய்வு மரபு. இந்தக் கவிதைக் குரல்தான் Persona அல்லது Mask என்பது.

3. பாட்டு வேறு, கவிதை வேறு (Song is not equal to Poetry).

இரண்டிற்கும் சில பொதுத் தன்மைகள் இருந்தாலும் இரண்டின் அடிப்படைக் குணங்களும், நோக்கங்களும் வேறானவை.

பாட்டு (Song)	**கவிதை (Poetry)**
பாட்டு இசைக்கலை அடிப்படையிலானது. பாடப்படுவதே அதன் முதல் நோக்கம். இசை அல்லது ஸ்வர அமைப்புக்கெனவே அதில் சொற்கள் அமைகின்றன.	**கவிதை தனிக்கலை, பாட்டுக்கு ஸ்வரங்கள் போலக் கவிதைக்குச் சொற்கள் செங்கற்கள். இசைக்கென அல்லது பாடப்படுவதற்கெனக்கவிதை எழுதப்படுவதில்லை. ‘ யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்’ கவிதையை காம்போதியில் பாடுவதா கரகரப்பிரியாவில் பாடுவதா என்று சர்ச்சை முக்கியமில்லை. அதன் உள்ளடக்கம்தான் முக்கியம்.**
பாட்டில் உள்ளடக்கம் முக்கியமில்லை. சொற்கள் தட்டுப்பாடு ஏற்பட்டாலும் வெறும்	**கவிதையின் அடிப்படை செறிவு; இறுக்கம் (Entropy) ஆழ்ந்து சிந்தித்தலாகிய அனுபவத்தை நோக்கியே கவிதை எழுதப்படுகிறது.**

ஓசையால் நிரப்பி விடலாம்.	
பாட்டின் அடிப்படை பன்னுதல் அல்லது மிகைத் தன்மை (Redundancy) திரும்பத்திரும்பக் கூறியதையே கூறுதல் பாட்டின் இயல்பு (பல்லவி போன்றவை)	

இன்னும் நிறைய வேறுபாடுகள் உண்டு. இதையறியாது பாட்டுப்பாடுபவர்கள் அல்லது பாடலாசிரியர்கள் தங்களைக் ‘கவிஞர்’ என்றும் ‘கவியரசு’ என்றும் கூறிக்கொள்வதை நினைத்தால் சிரிப்புண்டாகிறது. ஆங்கிலத்தில் தமிழைவிட மிகுதியான ‘பாடல்கள்’ (Pop songs) எழுதப்படுகின்றன. அவற்றைக் ‘கவிதை’ என்று எழுதுபவர்களோ, கேட்பவர்களோ, விமரிசகர்களோ கூறி நான் கண்டதில்லை.

4. மிகையுணர்ச்சி அல்லது அசட்டுணர்ச்சி அல்லது போலியுணர்ச்சி (Sentimentality) என்பது பற்றி முனைவர் க. கைலாசபதி தமது 'கவிதையனுபவம்' நூலில் நன்கு விளக்கியிருக்கிறார். விளக்கத்திற்கு அதனைக் காண்க.

5. படிமம் என்பது பழந்தமிழ்ச் சொல்தான். 'பல்புகழ் நிறுத்த படிமையோனே' எனத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிறார். இது 'ப்ரதிபா' என்ற வடசொல்லின் தற்பவம். இதன் பொருள்காட்சி / பிம்மம் என்பதுதான். (Image) 'சோழர் காலப் படிமம்' போன்ற சொற்களையும் காண்க. கற்பனை (Imagination) யில் உருவாவது படிமம் அல்லது மனக்காட்சி (Image). கற்பனை கவிஞனின் மனஆற்றல். ஆதன் விளைவான செய்யுளில் அமையும் காட்சியையும் பழந்தமிழில் 'கற்பனை என்றே குறித்தனர். படிமம் என்பது புதுக்கவிதை வந்த பிறகு மொழிபெயர்ப்பான சொல்.

6. மனத்தில் தோன்றும் ஒரு காட்சி, படிமம். அது தன்னளவில் நிற்காது, வேறு ஒரு பொருளைக் குறிக்கும் போது குறியீடாகிறது (Symbol).

7. Entropy அல்லது செறிவுத் தன்மை, குறைத்தன்மை பற்றி எனது 'செய்தித் தொடர்பியல் கொள்கைகள்' நூலில் விரிவாகக் காணலாம். எதிர்ப்பார்ப்புகளைத் தவிர்க்கும் புதுமைத் தன்மை என்றும் அதைக்

கூறலாம். கவிதையின் மிக முக்கிய இயல்பு செறிவு. சொற்களை வீணாகச் செலவழிப்பவர்களைக் கவிஞர்கள் எனக் கருத முடியாது.

6. மறக்கப்பட்ட நாடக அரங்கு

நாடக அரங்கு பற்றித் தமிழ்ச்சூழலிலே தவறான பார்வைகளே இருந்தநிலை மாறி, சரியான முறையிலே நாடகங்களும் நாடகக் கோட்பாடுகளும் 1990கள் வரை வந்தன. இந்த மாற்றத்தை உருவாக்குவதில் பரீக்ஷா, நிஜநாடக இயக்கம், கூத்துப்பட்டறை போன்ற குழுக்கள் எழுபதுகளின் இறுதியிலும் எண்பதுகளின் ஆரம்பத்திலும் பங்காற்றியுள்ளன. அதற்குப்பின் தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறை, புதுவை மத்தியப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறை போன்றவை இம்மாற்றத்தினை வளர்த்தெடுத்தன. சென்னை, புரிசை, திருச்சி, மதுரை, திருநெல்வேலி போன்ற இடங்களில் நிகழ்ந்த நாடக விழாக்களுக்கும், வீதி நாடக முயற்சிகளில் ஈடுபட்ட மக்கள் இயக்கங்களுக்கும் இதில் பங்குண்டு.

மூன்றாம் நாடக அரங்கு என்ற சொல்லை உருவாக்கியவர் பாதல்சர்க்கார் என்ற வங்காளி நாடக முன்னோடியாவார். இன்று இச்சொல் இந்தியா முழுவதும் ஏற்கப்பட்டுள்ளது. முதல் நாடக அரங்கு என்பது பார்சிக் குழுக்கள் வாயிலாக இந்தியாவில் பரவிய முப்புறம் மூடிய சபையரங்குகளையும் குறிக்கிறது. ஆகவே நவீன நாடக முயற்சிகள் அத்தனையையும் குறிக்கின்ற சொல்லாக மூன்றாம் அரங்கு என்பது உள்ளது. மேடையிலும் இயங்கு தளத்திலும்

நிகழ்கின்ற சோதனை முயற்சிகளும் இதில் அடங்கும்: எளிமைப்படுத்தப்பட்ட நிலையில் வீதியிலும் பிற பொதுஇடங்களிலும் மக்கள் பிரச்சினைகளை முன்வைத்து இயங்கும் நாடகங்களும் இத்தொடரில் அடங்கும். பாதல்சர்க்காரும் இவ்விருவகை நாடகங்களையும் அளித்துள்ளார். மூன்றாம் அரங்கிற்கான கோட்பாடுகளை உருவாக்குவதில் பல சிக்கல்கள் உள்ளன. அதற்குமுன் நாடகம் பற்றிக் கல்லூரிகள், பல்கலைக்கழகங்களில் பிரபலமாகியுள்ள சில கருத்துக்களைச் சுட்டிக்காட்டிவிடுவது அவசியம்.

1. நாடு + அகம் = நாடகம் அல்ல. (அதாவது ‘அகம் நாடுவது’ என்னும் கருத்தல்ல – காரணம், எல்லாக் கலைகளுமே அகம் நாடுபவைதான். அப்படியானால் இப்பெயர் எல்லாக் கலைகளையும் குறிக்கும் பொதுச் சொல்லாகிவிடும்.) மாறாக, ‘நட’ என்னும் வடசொல்லடியாகப் பிறந்த சொல்லே இது. காரணம், உலகிற் சிறந்த நாடகங்கள் யாவுமே மேடை நிகழ்த்தலிலிருந்து – அதாவது நடிப்பிலிருந்துதான், அவ்வாறு கணித்துச் சொல்லப்பட்டுள்ளன.

2. வெறும் எழுத்துப் பிரதி நாடகம் அல்ல. அதாவது இருவர் பேசிக் கொள்வதாக அமைக்கப்பட்டுள்ள பிரதிகள் நாடகம் அல்ல. எவ்வாறு திரைப்படத்திற்கென ஒரு வசனகர்த்தா அமைக்கும் எழுத்துரு (Script)

மட்டுமே திரைப்படம் ஆகிவிடாதோ அவ்வாறே நாடகத்திற்கான எழுத்துருவும் நாடகம் ஆகிவிடாது.

நம் சூழலில் மாணவர்களுக்கு நாடகம் பற்றித் தவறான கருத்துக்களே தரப்படுகின்றன. உதாரணமாக மனோன்மணீயம், நாடகம் என்று சொல்வது. மனோன்மணீயம் ‘நாடகம்’, நடிப்பதற்கு எழுதப்படவில்லை என்றும், தமிழில் புதுவகையான காவிய (Epic) உருவாக்கத்திற்கென எழுதப்பட்டது என்றும் சுந்தரம்பிள்ளையே கூறியுள்ளார் (வையாபுரிப் பிள்ளை பதிப்பு: மனோன்மணீயம்: சுந்தரம் பிள்ளையின் ஆங்கில முன்னுரை) ஆசிரியரே இப்படிக் கூறிய பிறகும் அதுதான் நமது பாடப்புத்தகம். அதுபோன்று எழுதப்பட்டுள்ள பிற பிரதிகளும் (காமஞ்சரி, ஊமைக்குயில் போன்றவை) நாடகங்கள் அல்ல.

3. மேடையில் சில அமைப்புகளோடு பிரதிவாசித்தல் போன்ற முறையில் அமைவனவும் நாடகங்கள் அல்ல.

4. சபா நாடகங்கள் - இவைதான் இரண்டாம் அரங்கின் இன்றைய எச்சங்கள் - இவையும் சினிமாப் பாணியை நகலெடுப்பனவாக உள்ளன. யதார்த்தமோ, வாழ்க்கைக்கான அடிப்படைகளோ இல்லாத இவையும் நாடகங்கள் அல்ல.

5. நாடகம் என்பது எழுத்து / அச்சுப் பிரதி என்பதல்ல என்றால் சிறுகதை – நாவல் - நாடகம் என வரிசைப்படுத்திப் பார்த்தல் இயலாது. பாவனை செய்தல் - நாட்டியம் - நாடகம் என்பது போல வரிசையில் இது வரவேண்டும். நாடகத்தைப் பிரதியாகப் பார்க்காமல் அரங்கப் பார்த்தல் வேண்டும்.

இவற்றைத் தவிர்த்துவிட்டால் - தமிழில் நாம் பெருமையடித்துக் கொள்வது போல – நாடகம் என்பதே இல்லை என்ற நிலைதான். பழங்காலத்தில் இருந்ததா இல்லையா என்ற விவாதத்திற்குள் நான் இங்கே ஆழமாகச் செல்ல விரும்பவில்லை. இருந்திருக்கத்தான் வேண்டும். சான்றாகப் ‘பொருநர்’ என்னும் சொல். பொருந் + அர் = பொருநர். ‘பொருந்’ என்பது பாவனையாக(போல)ச் செய்தல். பொருநர் என்போர் பாவனையாக (பேச்சின்றி) நிகழ்த்திக் காட்டுபவர். (mime செய்வோர்).

ஆகவே நாடகத்தை ஆராய்வது என்பதும் அரங்கக் கோட்பாடுகளின் அடியாக நிகழவேண்டுவதே அன்றி, புனைகதை மரபில் கதைப்பின்னல் - கதை மாந்தர் என்ற பாணியில் ஆராயப்படல் ஆகாது. குறைந்தபட்சம் - வேறு கோட்பாடுகள் கிடைக்காத நிலையில் பரதரின் நாட்டிய சாத்திரத்தில்முன் வைக்கப்பட்டுள்ள ‘ரஸம்’ போன்ற கருத்துக்களின் அடிப்படையிலேனும் ஆராயப்பட வேண்டும்.

உலகில் பல்வேறு நாடுகளிலும் பல வகையான நாடகக் கோட்பாடுகள் தோன்றியுள்ளன. உதாரணமாக குரோநெக் உருவாக்கிய ‘ஆன்செம்ப்ளே’ கோட்பாடு; அண்டாயின் படைத்த சித்திரப்படிம அரங்கு; யதார்த்த அரங்கு; பிரெக்டின் காவிய அரங்கு; ஆர்த்தோடின் கொடுமை மேடை போன்றவை. இவற்றிலிருந்துதான் உலகின் இன்றைய அரங்கு மட்டுமல்ல, இந்திய அரங்கும் உருப்பெற்றுள்ளது. இவற்றின் விளைவாக உருப்பெற்றுள்ள சில அரங்க அடிப்படைகளைக் காண்பது அவசியம்.

1. நவீன நாடகப் பிரதிகள் பெரும்பாலும் வரன்முறையான மேடையை நம்பியவை அல்ல. அவை மேடை தவிர்த்த புதிய இயங்கு தளங்களை நாடுபவை.

2. நவீன நாடகப் பிரதிகள் நிகழ்வின் சாத்தியப்பாடுகளை மட்டுமே முன்வைப்பவை. முடிவுகளைத் தள்ளிப் போடுபவை அல்லது திறந்த முடிவுகளைக் கொண்டவை.

3. நாடகப் பிரதி, எழுத்துப் பிரதியின் பல்வேறு சாத்தியங்களுள் ஒன்றுமட்டுமே இதனை ஒத்திகையின் போதுதான் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக நாடகாசிரியன் உருவாக்குகிறான்.

4. நாடகம் மாறுபட்ட புதுப்புதுக் குறியீடுகளை உருவாக்குகிறது. வெகுஜனச் சாதனங்கள் உருவாக்கும் குறியீடுகளிலிருந்து இவை

மாறுபட்டவை.

5. பழங்காலக் கோட்பாடுகளை – சான்றாக அரிஸ்டாடிலின் ‘Catharsis‘ போன்றவற்றை மறுத்து எழுபவை இன்றைய நாடகங்கள்.

6. இந்நாடகங்களில் பாத்திரங்கள் அல்லது குணச்சித்திரங்கள் கிடையாது. வெறும் உருவங்கள் (Figures) மட்டுமே உண்டு.

7. வாழ்க்கை – நிகழ்த்துதல் என்பவற்றிற்கிடையிலுள்ள கோட்டினை அழிப்பதாக அமைவது இன்றைய நாடகம்.

8. போவாலின் (BOAL) கருத்துப்படி இன்றைய நாடகங்கள் ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் குரலாக அமைபவை. இன்றைய நாடகம் ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் குரலாக அமைவதன் காரணமாக, இது ஓர் அரசியல் செயல்பாடும் ஆகும். அரசியலற்ற – அதாவது கருத்துருவம் (Ideology) அற்ற – நாடகம் எதுவும் கிடையாது.

9. ‘நாடகாசிரியரின் மரணம்’ (Death of the Playwright) என்பது இன்றைய நாடகங்களின் அடிப்படை.

10. இன்றைய நாடகங்கள் சாதாரண மனிதனின் முகமற்ற தன்மையை, அடையாளமாற்ற நிலையை முதன்மையாக முன்வைக்கின்றன.

இந்நாடகங்கள் வெறும் ‘மீள்செயல்கள்’ அல்லது ‘நடித்தல்கள்’ அல்லது மீள்முன் வைத்தல்கள் (Representations) அல்ல. இவை

தனித்த செயல்கள் அல்லது முன்வைத்தல்கள் (Presentations). நிகழ்த்தலில் இவை எளிமை மேற்கொள்கின்றன. பார்வையாளர்களுக்கும் நாடகமாந்தர்க்கும் இடையே உள்ள இடைவெளிகள் குறைக்கப்படுவது மட்டுமல்ல, பல சமயங்களில் பார்வையாளராகிய மக்களே நாடகமாந்தராகவும் ஆகிவிடுகின்றனர்.

பார்வையாளர்க்கும் நிகழ்த்துவோர்க்கும் இடையே வேறுபாடு இருக்கலாகாது என்பதும் ஒரு முக்கியக் கோட்பாடாகும். எனவேதான் மூன்றாம் அரங்கு, முப்புறம் மூடிய மரபுவழி மேடையை முதலில் தவிர்த்தது. அம்மேடையைக் கொண்ட போதும் பார்வையாளர்களின் ஊடேயிருந்து நிகழ்த்துவோர் வருதல் போன்ற செயல்களைக் கையாண்டனர். பிறகு முற்ற மேடை அல்லது அங்கண மேடை கையாளப்பட்டது. பின்பு திறந்த வெளியே அரங்கமாயிற்று. இப்போது திறந்தவெளி மட்டுமல்ல, எந்த இடமும் அரங்கெனவே கொள்ளப்படுகிறது.

தமிழில் நாடகப் பிரதிகள் இன்மை காரணமாக, தனித்துவம் வாய்ந்த பிரதிகள் தோன்றவில்லை என்றெ கூறலாம். தமிழகத்தின், தமிழ்ப் பண்பாட்டின் தனித்துவமான பிரச்சினைகளைப் பேசுவதாக நவீன தமிழ் நாடகப் பிரதிகள் உருவாக்கப்படாததால் தமிழ் அடையாளம் என ஒன்று இன்னும் நாடகத்துறையில் தோன்றவில்லை. இந்த நிலை நம்மைச் சுற்றியுள்ள மலையாளம், கன்னடம், தொலுங்கு

மொழிகளில் இல்லை என்பதை நான் அறிவேன். தமிழ் அடையாளம் அல்லது தமிழ் மரபு என்பது வரன்முறையான தமிழ் நாடகத்திலிருந்து – தெருக்கூத்து போன்றவற்றிலிருந்து உருவாகியிருக்க வேண்டும். ஏனெனில் யட்சகானம், யாத்ரா போன்றவற்றின் நிகழ்த்தலுக்கும் தெருக்கூத்தின் நிகழ்த்து முறைக்கும் பெருத்த வேறுபாடில்லை. ஆயினும் நமது பாரம்பரியக் கூத்தைத் தமிழ் அடையாளத்திற்கென நம்பிப் பயனில்லை. ஒருவகையில் கருத்தளவில் தமிழ் அடையாளத்தினை உருவாக்குவது எளியதே. நாட்டுப்புறக் கதைகள், நாட்டுப்புறக் கதைப் பாடல்கள் போன்றவற்றில் அதிகாரக் கருத்துருவாக்கத்திற்கு எதிரான தன்மைகள் உண்டு. அவற்றை இன்றைய தேவைக்கேற்பப் புரிந்துகொண்டு மறு வாசிப்புச் செய்கின்ற முறையில் நாடக ஆக்கங்கள் செய்யலாம். இவற்றிலிருந்து ஒருவிதத் தமிழ் அடையாளத்தை உருவாக்கலாம்.

நாடகம் தனது தமிழ் அடையாளத்தைப் பெற்றுள்ளதா என்பதைக் காண்பதன் முன்னர் அதன் இன்றைய உலகளாவிய பொதுப்பண்பொன்றைக் காண்பது முக்கியம். நாடக உருவங்கள் Impersonalisation அல்லது சுயம் மறைத்தல் என்னும் பண்மை மேற்கொள்கின்றன. பார்வையாளர்களிடமிருந்து தங்களை அந்நியப்படுத்துதல் அல்லது தொலைவுபடுத்துதல் (Alienation, Distancing) என்னும் தன்மைகளை மேற்கொள்கின்றன. சாதாரணமாக, ஒரு நாடகம் சபா நாடகப்பணியில் நிகழ்த்தப்பட்டால் அது இயல்பாக

நடக்கின்ற ஒன்று என்பதை வலியுறுத்த என்னென்ன செயல்கள் மறைப்பாக / மறைவாக மேற்கொள்ளப்படுமோ அவை யாவுமே பார்வையாளர்களுக்கு நன்கு தெரியும் வண்ணம் வெளிப்படையாக மேற்கொள்ளப்படுவதே இத்தகைய அந்நியப்படுத்தல் / தொலைவுபடுத்தல் விளைவை ஏற்படுத்துவதாகிவிடுகிறது. நாடக ஆக்கத்திலும் 'இது நாடகம்தான்' என்னும் விஷயம் திரும்பத்திரும்ப வலியுறுத்தப்படுகிறது. உதாரணமாக, ஒரு மக்கள் கூட்டத்திற்குள் சாதாரணமாக ஒருவர் தலையை ஆட்டிக் கொண்டும், தலைமுடியை (பிரபல திரைப்பட நடிகர் பாணியில்) தள்ளிவிட்டுக் கொண்டும், சற்றே முணுமுணுத்துக் கொண்டும் இருந்தால்கூட ஒருவரும் அவரைப் பொருட்படுத்தமாட்டார்கள். மாறாக, 'இதோ இவரைக் கவனியுங்கள். இங்கே ஒரு நாடகம் நடக்க இருக்கிறது' என்று அறிவித்துவிட்டால் போதும், மக்கள் அவரைக் கூர்ந்து கவனிக்கத் தொடங்கிவிடுகிறார்கள். ஆக, ஒரு சாதாரணச் செயலை, ஓர் அறிவிப்பினால் நாடகமாக மாற்றிவிட முடிகிறது.

இன்றைய நாடகம் உடல்மொழியை ஆதாரமாகக் கொண்டது. வரன்முறையான நோக்கில், நடிப்பு என்பது குறிப்பிட்ட சில முக பாவங்களைக் கொணர்தல்; சில அபிநயங்கள், சில அங்க அசைவுகள் அல்லது சேட்டைகள் - குரலின் வாயிலாகத் தக்கதோர் உணர்ச்சியுடன் குறித்த செய்தியைத் தரும் வசனத்தைப் பேசுதல் - இவை மட்டுமே. பிற நாடகத்திற்குரிய பொருள்களால் நிரப்பப்பட வேண்டும்.

இம்மாதிரி நாடகம் எல்லாவற்றையுமே காட்டிவிட வேண்டுமென்று நினைக்கிறது. எதையும் வாசகனின் கற்பனைக்கு விடுவதேயில்லை. வாசகர்கள் கற்பனையைத் தூண்டும், அவர்களைச் சிந்திக்க வைக்கும், அவர்களது பங்கேற்பை வேண்டுகின்ற ஒரு அரங்கு, ஒலி ஒளி அமைப்புகள், அரங்கப் பொருட்கள், திரைச் சீலைகள் போன்றவற்றை நம்புவதில்லை. மாறாக வாசகர்களின் கவனத்தைக் கவர்தல், உடல் அசைவுகள், இயக்கங்கள், குரலெழுப்பல்கள் ஆகியவற்றை மட்டுமே நம்புகிறது. இதற்காக உடற்பயிற்சிகள், களரிப்பயிற்சிகள், நாடகப்பட்டறைப் பயிற்சிகள் ஆகியவற்றைத் தொடர்ந்து நடிப்போர் மேற்கொள்கின்றனர்.

இம்மாதிரி அரங்கினைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக உருவாக்கி அளித்ததில் பாதல்சர்க்காருக்கு மிகப் பொரும்பங்குண்டு. மேடை நாடகம் முதலாகத் திறந்தவெளி அரங்கு வரை யாவற்றிற்கும் அவர் பிரதிகளை உருவாக்கியுள்ளார். மேலும், நவீன சோதனை முயற்சிகளை வீதிநாடகப் பண்புகளோடும் இணைந்து அன்றாடத் தேவைகளை ஒட்டிமட்டுமே எளிய பிரதிகளை உருவாக்காமல், மிகச் சிக்கலான பிரச்சினைகளையும் தமது நாடகங்களில் அவர் கையாண்டுள்ளார். இதுதான் அவருக்கு இந்திய அரசாங்க வரலாற்றில் ஒரு தனித்த இடத்தைப் பெற்றுத் தருகிறது. அவரது ‘ஸ்பார்டகஸ்’ ‘போமா’ போன்ற நாடகங்கள் முழு அளவு திறந்த வெளி அரங்கமாக அமைய, இந்திய வரலாறு – ஒரு நகைச்சுவை

நாடகம், மீதிச் சரித்திரம் போன்றவை முற்ற, முன்முற்ற அரங்கிற்கேற்ப எழுதப்பட்டுள்ளன.

பாதல்சர்க்காரின், ‘மீதிச்சரித்திரம்’ நாடகப் பிரதியை வைத்துச் சில கருத்துக்களைக் காண்போம். இதில் சோதனை ரீதியான வடிவம் இருப்பினும் திறந்தவெளி அரங்கன்று. Proscenium Theatre எனப்படும் மூடப்பட்ட அரங்கிற்குரியதுதான். இது சமகால மனிதனின் வாழ்க்கை யதார்த்தத்தை மேடையில் நிறுத்துகிறது. நடுத்தர வர்க்க மனிதன், பொருளாதார நம்பிக்கைகளின் பேரிலேயே இன்று வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறான். இதைச் சொல்ல வரும் ‘மீதிச்சரித்திரம்’, ஷரதிந்து, வசந்தி என்னும் இரு கற்பனைப் பாத்திரங்களைப் பல்வேறுபட்ட நிலைகளில் நிறுத்திக் காண்கிறது. இருவரும் கதை எழுதுகின்றனர். முதலில் எழுதும் வசந்தி நம்முடைய பழைய சமூக மதிப்புகள் உள்ளடக்கிய பொருள் பற்றிய நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் தனது கற்பனைப் பாத்திரங்களை அமைக்கிறாள். ஆனால் ஷரதிந்து, தனது சாயலில், பூர்ஷ்வா சிந்தனைகள் நிரம்பிய அறிவுலக மனிதனாக சீதாநாத்தைப் படைக்கிறான். இருவரும் வெவ்வேறு தளங்களில் உலவுகின்றார்கள். வசந்தி தீவிர இயற்பண்பு வாதம் சார்ந்த நிலையில் தன் கதையை அமைக்கிறாள். ஷரதிந்து, உளவியல் பிறழ்வுகள் அடிப்படையில் வாழ்க்கையைக் காண்கிறான். ஆனால் உண்மை வேறாக இருக்கிறது. தான் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் இவ்வாழ்க்கை உண்மையில் வாழ்வதற்குரியது

தானா என்ற கேள்வியை எழுப்பும் போது உலக சரித்திரத்தின் அவல நிலைகள் யாவும் அவன் கண்முன் காட்சி தருகின்றன. இவ்வாறு மூன்று நிலைகளில் இயற்பண்புவாத – உளப்பகுப்பாய்வு - இருத்தலியல் தளங்களில் இந்நாடகம் இயங்குகிறது. முனிதனை நிறுத்திக் காட்டுகிறது கடைசியில் சின்னச் சின்ன சந்தோஷங்களில் வாழ்பவனாக மனிதன் இருந்து கொண்டிருக்கிறான் என்பதை ஷரதிந்து உணரும் நிலையில் நாடகம் முடிந்து போகிறது.

இதில் நவீன நாடகத்தின் அடிப்படைப் பண்புகள் யாவும் உள்ளன. முதலில், இந்நாடகத்துடன் யாரும் எளிதில் ஒன்றிவிட முடியாது. அந்நியமாக்குதல் உத்தி மிக இயற்கையாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. வாசகன் நாடக உருவங்களான ஷரதிந்துவுடனோ வசந்தியுடனோ ஒன்ற முடிவதில்லை. இவ்வாறு வாசகர்களை ஒன்றச் செய்யாமல் வாழ்க்கையைப் பற்றிச் சிந்திப்பதற்குரிய தொலைவிலேயே நிற்க வைக்கிறது. இந்நாடகம் மனிதனைப் பல்வேறு பார்வைக் கோணங்களில் (Perspectives) நிறுத்திக் காட்டுதல் இன்றைய நாடகங்களில் சிறப்பாக நடைபெறுவது, அதைத்தான் இந்நாடகம் செய்கிறது. மரபுவழி நாடகங்களிலும் சிறப்பானவை இதனைச் செய்ய இயலும் என்றாலும், அவை வெவ்வேறு தத்துவ அடிப்படைகளில் செய்வதில்லை.

எனினும் இந்த நாடகமும் எந்த அளவு இந்தியத் தன்மை, வங்காளப் பாரம்பரியம் இவற்றைக் கொண்டுள்ளது என்பது அடிப்படையான கேள்விதான். ஆனால் இதற்கான பதில் எளிதன்று.

இந்தியாவின் - ஏன், உலகினுடைய – நாடக வடிவங்கள் யாவும் திரைப்படத்தின் வருகையால் சிதிலமுற்றுப் போயின. தன்னை நிலைநிறுத்திக் கொள்ள நாடக வடிவத்திற்கு இரண்டே வழிகள் தாம் மிஞ்சின. திரைப்படத்தையே பிரதி செய்வது, அல்லது முற்றிலும் தன் இறந்த காலத்தையே மறுத்துவிட்டு ஒரு புதிய வடிவமாய் உருப்பெறுவது. சினிமாவைப் பிரதி செய்வது என்பதுதான் எளிய வழியாய் இருந்ததால், பாலச்சந்தர், சோ, எஸ்.வி.சேகர் என பிரபலமானவர்கள் யாவரும் இதையே செய்தனர். தன் இறந்த காலத்தை மறுத்துவிட்டு, புதிய வடிவம், அதேசமயம் நமது பண்பாட்டின் தனித்தன்மைகளும் அடங்கிய வடிவம் ஒன்றைக் கட்டியெழுப்புவது மிகக் கடினமான காரியம். அதனால்தான் மிகச் சிறந்த நவீன நாடகாசிரியர்களாகிய மோகன் ராகேஷ் போன்றோரும்கூட காளிதாசனை எதிரொலிக்கிறார்கள் என்று சொல்லப்படுகிறது. கிரீஷ்கர்னாட் போன்றோரும் புராணிகங்களைத் தங்கள் நாடகங்களுக்கு அடித்தளமாகக் கையாள்கிறார்கள்.

ஒரு நவீன, இந்தியப் பாரம்பரியத்திற்கும் தமிழுக்கும் உரிய தனித்தன்மைகளைக் கொண்ட, ஒடுக்கப்பட்டவர்கள் சார்பாகக்

குரலெழுப்புகின்ற நாடக அரங்கு ஒன்றைக் கட்டியெழுப்பத் தேவையான அடிப்படைக் கச்சாப் பொருட்கள் எல்லாவற்றையும் திரைப்படம் களவாடிக் கொண்டுவிட்டது. ஒரே ஒரு மூலப்பொருள்தான் திரைப்படத்தினால் களவாட இயலாத பொருள்: அதுதான் நம் உடம்பு. எனவே இதை மட்டுமே பயன்படுத்திப் புதிய நாடகம் எழுகின்றது. ஆகவேதான் நிகழ்த்துதல், உடல்மொழி என்பதற்கு மட்டுமே பாதல்சர்க்கார் முதன்மையளித்துக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மூன்றாம் அரங்கு என்பதை நிறுவினார். ஆனால் அதுவும் அண்மையில் மறக்கப்பட்டுவிட்டது.

இனிவரும் நாடகம் ஒப்பனைகளையும் மீட்புவாதப் பழங்கதைகளையும் விட்டுவிட்டு, நமது மண், நமது மக்கள் சம்பந்தப்பட்டதாகவும், பார்வையாளர்களுடன் நேர்த் தொடர்பு கொள்வதாகவும், நிகழ்காலத்து அவலங்களையும் வருங்காலத்தின் பயன்களையும் உணர்த்துவதாகவும் அமையவேண்டும். ஆனால் சோதனை நாடக முயற்சியாளர்கள் சாதாரண மக்கள் இரசிக்க இயலாத இன்னொரு எல்லைக்குச் சென்றுவிட்டனர். நன்கு இரசிக்கத்தக்க, புதிய, சமூக அணுகுமுறையோடு கூடிய நாடகம் - இன்றைய தேவை.

7. குறுந்தொகையில் ஈற்றடிகள்

எட்டுத்தொகை நூல்களுள் மிகச் சிறப்புடையது குறுந்தொகை. பழம்பாடலில் எட்டுத்தொகை நூல்கள் வரிசையில் நற்றிணை முதலாவதாக இடம் தந்து வைக்கப்பட்டிருப்பினும், அதனைவிடச் சிறந்ததாக உரையாசிரியர்களால் கருதப்பட்டது குறுந்தொகையே. இதனை அவர்களது ஆளுகை வாயிலாகவே அறிய இயலும். குறுந்தொகைப்பாக்களை உரையாசிரியர்கள் மிகுதியாக எடுத்தாளக் குறுகிய அடிகள் உடைமை மட்டுமே காரணமன்று. அது காரணமாயின், குறுந்தொகையைவிட அடி எண்ணிக்கையில் குறைவான பாக்களை உடைய ஐங்குறுநூறு மிகுதியாக மேற்கோளாக எடுத்தாளப் பட்டிருக்கவேண்டும்.

குறுந்தொகை, நற்றிணை, அகநானூற்றுப் பாக்கள் அனைத்தும் ஒரே தன்மை கொண்டவை. அவை ஒரே நூலாகவும் ஆகியிருக்கவேண்டியவை. வெறும் அடிவரையறை அன்றி, அவற்றைத் தனித்தனியே பிரிக்கக் காரணம் வேறில்லை. எனவே இக்கட்டுரையில் குறுந்தொகை ஈற்றடிகள் பற்றிச் சொல்லுகின்ற செய்திகள் இம்மூன்று நூல்களுக்கும் கொதுநிலையில் பொருந்தும் என்றே கொள்ளலாம்.

குறுந்தொகைதான் எட்டுத்தொகை நூல்களிலேயே முதலாவதாகத் தொகுக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்றும், அதில் 237 பாக்கள் பிற நூல்களின் உரைகளில் மேற்கோளாக ஆளப்பட்டுள்ளன (எடுத்தாளப் பெறாதவை 165 பாக்கள்) என்றும் உ.வே. சாமிநாதையர் குறிப்பிடுகிறார். குறுந்தொகையின் 307ஆம் பாட்டும் 391ஆம் பாட்டும் ஒன்பதடி உடையவை. இவையிரண்டும் குறுந்தொகையைச் சேர்ந்தனவாக இருக்க இயலாது எனக் கருதப்பட்டன. இவிவிரண்டினுள்ளும் 391-ஆம் பாட்டு எட்டடிகளே கொண்டதாகச் சில பிரதிகளில் உள்ளது: அவ்வாறாயின் அது குறுந்தொகைத் தொகுதிக்குப் பொருந்துவதே; ஆகவே ஐயத்திற்கிடமான செய்யுள் 307 மட்டுமே என உ.வே.சா. ஆராய்ந்துள்ளார். நற்றிணையில் காணப்படாத செய்யுள் ஒன்று உண்டு. அது இதுவாக இருக்கலாம் என வையாபுரிப்பிள்ளை குறிப்பிடுகிறார். குறுந்தொகை முதல் 380 செய்யுட்களுக்குப் பேராசிரியர் உரை வரைந்திருந்தார் என்றும் பிற 20 பாக்களுக்கு நச்சினார்க்கினியர் உரை வரைந்திருந்தார் என்றும் பழம்பாடல் ஒன்று குறிப்பிடுகிறது. ஆயினும் அவ்வுரைகள் இன்று கிடைக்கவில்லை.

ஐங்குறுநூறும் ஏறத்தாழ குறுந்தொகை போன்ற அமைப்புடையதே ஆயினும், திரும்பத் திரும்ப ஒரே துறை சார்ந்த பாடல்கள் பத்துப் பத்து இடம் பெறுவதால் உண்டாகும் பன்னல் (Repetition - திரும்பத்திரும்பக் கூறல்) சோர்வை ஏற்படுத்துகிறது. பொதுவாக

அகப்பாடல்கள் என்ற நிலையில் நோக்கும்போதும், ஐங்குறுநூற்றில் சில புதிய துறைகளும் செய்திகளும் இடம் பெற்றாலும், அவற்றில் ஒரு சலிப்பூட்டும் தன்மை காணக் கிடக்கிறது. அவ்வாறான தன்மை குறுந்தொகை, நற்றிணை, அகநானூறு போன்றவற்றில் இல்லை.

ஒரு கவிதையின் ஈற்றடி, கவிதை அமைப்பில் மிக முக்கியமானது. அதுதான் முத்தாய்ப்பாக வந்து முடிவுறுத்திச் சொல்வது. நவீன கவிதைகளில், வாசித்துக் கொண்டே ஈற்றடிக்கும் வந்தவுடனே, அது கவிதைத் தலைப்பிற்குக் கொண்டு சென்று, அதனுடைய பொருத்தம், கவிதை அமைப்பு முதலியவற்றில் நமது கவனத்தை ஈர்ப்பதாக அமையும். சுங்கப் பழங்கவிதைகளில் கவிதைகளுக்குத் தலைப்பு தரப்படுவதில்லை; அதற்குப் பதிலாக, திணை – துறைக் குறிப்புகள் அம்மாதிரிச் செயல்படுகின்றன.

இந்த வகையில் கவிதையின் ஈற்றடிக்கு மட்டுமே அன்றி, ஈற்றயலடிக்கும் மிக முக்கியத்துவம் உண்டு. எனவே ஈற்றடி என்று தனியே நோக்குவதைவிட ஈற்றடியும், ஈற்றயலடியும் இணைந்த இறுதி ஈரடிகள் என்று நோக்குவது மிகப் பயனுடையது. ஆங்கிலத்தில் சானெட் (Sonnet) என ஒரு வடிவம் உண்டு. பதினான்கு அடிகள் கொண்ட அதனை பெட்ரார்க்கன் வகை (Petrarchan Type), எலிஸபெத்தன் வகை (Elizabethan Type) என இரண்டாகப் பகுப்பர். பெட்ரார்க்கன் வகையில் எட்டடிகள் ஓர் அலகாக முதற் கண் வரும்;

இறுதி ஆறடிகள் இன்னொருவித அமைப்பாக அடுத்து வரும் (8+6). எலிஸபெத்தன் வகை சானெட்டின் தலைசிறந்த கவிஞர் ஷேக்ஸ்பியர் என்பார்கள். இவ்வகை சானெட்டில், மூன்று நான்கடிகள் (3x4=12) கொஞ்சம் கொஞ்சமாக ஒரு உணர்ச்சிப் பொருளை வளர்த்துக்கொண்டே வரும். இறுதி இரண்டடிகள் (ஆங்கிலத்தில் ‘கப்லெட்’ என்று இதனைச் சொல்வர்). அவ்வாறு வளர்ந்த கருப்பொருளை நிறைவு செய்து முத்தாய்ப்பாக அமையும். ஹிந்தி மொழிப் பாக்களிலும் இவ்வாறு ஒரு உணர்வுப் பொருள் வளர்ந்துவந்து இறுதி இரண்டடிகளில் நிறைவெய்தும் தன்மையைப் பார்க்கலாம். மேலும் இரண்டே இரண்டு அடிகொண்ட ‘தோஹா’ எனப்படும் பாக்களும் வடநாட்டு மொழிகளில் பிரசித்தம். ஆகவே குறுந்தொகையிலும் இறுதி இரண்டடிகளை எடுத்து அமைப்புரீதியாக ஆராய்வது சிறப்பாகும். இன்னொரு காரணமும் இதற்கு உண்டு.

குறுந்தொகைப் பாக்களின் இறுதி இரண்டடிகளைத் தொகுத்துப் பார்த்தால் அந்தக் குறிப்பிட்ட கவிதையின் உரிப்பொருள் (Theme) அவற்றில் விளங்கிவிடுவதைக் காணலாம்.

சான்றுகள்:

கடவுள் வாழ்த்து:

சேவலங் கொடியோன் காப்ப ஏமவைகல் எய்தினால் உலகே.

பாட்டு 1:

கழல்தொடிச் சேஎய் குன்றம் குருதிப்பூவின் குலைக்காந்தட்டே.

பாட்டு 2:

செறியெயிற்று அரிவை கூந்தலின் நறியவும் உளவோ

நீ அறியும் பூவே.

இந்த இறுதியடிகளே பாடலின் கருத்தினை உணர்த்திவிடுதல் காணத்தகும். பெரிதும் இம்மாதிரியிலேயே குறுந்தொகைப் பாடல்கள் பல அமைந்துள்ளன. குறுந்தொகையின் வேறு சில பாடல்களில், இறுதி ஈரடிகள் ஒரு தொடராக அமைந்து பயனிலையை அவாவி நிற்பனவாக உள்ளன.

சான்று:

பாட்டு 3:

சுருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு

பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே.

இந்த அடிகளின் தலைமைச் சொல் ‘நாடனொடு நட்பு’ என்பது. எழுவாய் இதுவே. இதனை முடிக்கும் சொல்லாகிய ‘ஆர்

அளவின்றே’ என்னும் பயனிலை. இறுதி ஈரடிகளுக்கும் முன்னடியில் வருகிறது. இருப்பினும் அது முக்கியமில்லை. ‘நாடனொடு நட்பு’ என்று வந்தவுடனே ‘உயர்ந்தது’ ‘சிறந்தது’ என்று ஏதோ ஒரு சொல்லை இட்டு நாமே முடித்துக்கொள்ள இந்த அடிகள் வாய்ப்பளிக்கின்றன. இந்தத் தன்மையும் இறுதி இரண்டடிகளைச் சேர்த்துப் பார்ப்பதே பயனுடையது என்னும் சிந்தனையை உருவாக்குகிறது. எனினும் இக்கட்டுரையில், ஈற்றடி அமைப்பு மட்டுமே நோக்கப்படுகிறது.

குறுந்தொகைப் பாக்கள் அனைத்தும் நேரிசை ஆசிரியப்பாக்கள். ஆசிரியப்பாக்களில் நேரிசையாயின் இறுதிச் சீர் ஏகாரத்திலும், நிலைமண்டிலமாயின் இறுதிச் சீர் ‘என்’ எனவும் முடியவேண்டும் என்பது மரபு. ஆகவே குறுந்தொகை ஈற்றடி ஈற்றுச்சீர்கள் அனைத்தும் ஏகாரம் பெற்றே முடிகின்றன. இந்த ஏகாரம் மரபு சார்ந்த ஓர் உறுப்பாக அல்லது அணிகலனாகப் பெரும்பாலும் வருவதில்லை. உறுதிப்படுத்துதல் அல்லது வலியுறுத்தல் என்னும் பொருளை உட்கொண்டே இவை மனத்தில் பதிய வைக்கின்றன.

இனி ஈற்றடிகளின் அமைப்பினை வைத்துச் சில வகைகளாகப் பகுத்து நோக்கலாம்:

1. முழு வாக்கியமாக அமைபவை – 1 (பயனிலை – எழுவாய் என்னும் வரிசையில்)

2. முழு வாக்கியமாக அமைபவை – 2 (எழுவாய் - பயனிலை என்னும் வரிசையில்)

3. எழுவாய்த் தொடர்கள் - 1 (பெயர்ச்சொல் கொண்டு முடிபவை)

4. எழுவாய்த் தொடர்கள் - 2 (வினையாலணையும் பெயர் போன்றவை கொண்டு முடிபவை)

5. வினைமுற்றுத் தொடர்கள் - 1 (வினையெச்சத் தொடர்கள் / வேற்றுமைத் தொடர்கள் - பயனிலை என்னும் வரிசையில் அமைபவை)

6. வினைமுற்றுத் தொடர்கள் 2 (வினைமுற்று – வினையெச்சம் / வேற்றுமைத் தொடர்கள் - பயனிலை என்னும் வரிசையில் அமைபவை)

7. வினையெச்ச / வேற்றுமைத் தொடர் முடிவுகள்

8. இரு முற்றுத் தொடர்கள்.

இந்த எட்டு வகைகளையும் உதாரணங்கள் கொண்டு காண்போம்.

1. ஈற்றடி வாக்கியங்கள் (முதலிரு வகைகள்)

ஈற்றடிகள் முழு வாக்கியமாக அமையும் தன்மை கொண்டவை இவை. உதாரணமாகக் கடவுள் வாழ்த்துச் செய்யுள் ‘ஏம வைகல்

எய்தின்றால் உலகே' இது ஒரு முழுவாக்கியம்.

மேற்குறிப்பிட்டதுபோல, முழுவாக்கியமாக அமையும் ஈற்றடிகளில் இரண்டு வகைகள் உண்டு. பயனிலை முதலிலும், எழுவாய் பின்னும் வருவது முதல் வகை (V+S) 'ஏம வைகல் எய்தின்றால்' என்பது பயனிலை. 'உலகே' என்று எழுவாய். 'உலகு, ஏம வைகல் எய்தின்று' என இதனைக் கொண்டு கூட்டவேண்டும். இரண்டாவது வகையில், எழுவாய் - பயனிலை எனக் கிடந்தவாறே அமையும் (S+V). இதில் கொண்டுகூட்ட வேண்டிய அவசியமில்லை. சான்று:

பாட்டு 40. **அன்புடை நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே**

இதில் எழுவாய் (அன்புடை நெஞ்சம்) முதலிலும் பயனிலை (தாம் கலந்தனவே) தொடர்ந்தும் வருகின்றன.

இவ்வகைக்கு இன்னும் சில உதாரணங்கள்:

பாட்டு 50 **புலம்பணிந்தன்று அவர் மணந்த தோளே.**

பாட்டு 160 **இஃதோ தோழி நம் காதலர் வரவே.**

பாட்டு 186 **துயில் துறந்தனவால் தோழி என் கண்ணே.**

பாட்டு 204 **விருந்தே காமம் பெருற்தோளோயே.**

பாட்டு 49 **யான் ஆகியர் நின் நெஞ்சு நேர்பவளே.**

பாட்டு 97 **மறை அலர் ஆகி மன்றத்தஃதே.**

இம்மாதிரி வரும் அடிகள் தம்மளவில் முற்றுப் பெறும் தன்மை கொண்டவை. (முன்பே இறுதி இரண்டடிகளாக நோக்கினால், அவை பெரும்பாலும் தம்மளவில் முற்றுப்பெறும் தன்மை கொண்டிருப்பது காட்டப்பட்டது.) இவை ஓரடியாகவே தம்மளவில் முற்றுப் பெற்றுவிடுகின்றன. இவற்றினுள் சிறப்பான அமைப்புக் கொண்டவை பழமொழி போன்ற ஆற்றலையும் பெற்று விடுகின்றன.

சான்று:

பாட்டு 40 **அன்புடை நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே.**

பாட்டு 117 **சிறியவும் உள ஈண்டு விலைஞர் கைவளையே.**

பாட்டு 186 **துயில் துறந்தனவால் தோழி என் கண்ணே.**

பாட்டு 387 **கங்குல் வெள்ளம் கடலினும் பெரிதே.**

பாட்டு 124 **இனியவோ பெரும தமியோர்க்கு மனையே.**

இம்மாதிரி முடிபுகளின் சிறப்புத்தன்மை காரணமாக, இம் மாதிரி முழுவாக்கியங்களாக ஈற்றடி அமைபவையே குறுந்தொகையில் மிகுதி (402 பாக்களில் 143 பாட்டுகள்.) (காண்க: இணைப்பு)

இவ்வகைப் பாடல்களில் இறுதி அடி முழுமை பெற்று அமைந்துவிடுவதனால் பெரும்பாலும் பிற அடிகள் அவற்றிற்கு மாறுகொண்டு முற்பகுதியில் தனித்தனியே இயங்குகின்றன. எனவே பாட்டு பல அர்த்த அலகுகள் கொண்ட ஒரு தொகுப்பு அமைப்பாகிவிடுகிறது. எனவே இப்பாட்டுகள் இறுக்கமான அமைப்புக் கொண்டவை அல்ல; மாறாக நெகிழ்ச்சி மிக்க அமைப்புடையனவாக உள்ளன. சான்றாக,

பாட்டு 75. **யார்வாய்க் கேட்டனை காதலர் வரவே. (ஈற்றடி : அடி 5)**

இது பயனிலை – எழுவாய் என்னும் அமைப்புக் கொண்ட ஈற்றடி. எழுவாய்தான் (வரவு என்னும் ஆக்கப் பெயர்) ஈற்றுச் சீராக அமைந்துள்ளது. பிற அடிகள் இவ்வாறு அமைக்கின்றன:

(முதலடி) நீ கண்டனையோ? கண்டார்க் கேட்டனையோ?

2 ஒன்று தெளிய நசையினம் ; மொழிமோ

3 வெண்கோட்டு யானை சோணை படியும்

4 பொன்மலி பாடலி பெறீஇயர்

இவை ஈற்றடிக்கு முன் அமைகின்ற அடிகள். இவற்றில் (நான்கடிகளில்) ஐந்து வாக்கியங்கள் தனித்தனியே அமைகின்றன். இம்மாதிரி தனித்தனி உதிரியான வாக்கிய அமைப்பு பாடலமைப்

பின் நெகிழ்ச்சித்தன்மையை, இப்பாடலின் அடிகளை முன்பின்னாக மாற்றி அமைத்தாலும் பொருள்தன்மை மாறாது என்பதிலிருந்து அறியலாம். சான்றாக, இருப்பவை,

வேண்கோட்டு யானை சோணை படியும்

போன்மலி பாடலி பெறீஇயர்

நீ கண்டனையோ கண்டார்ன் கேட்டனையோ

யார்வாய்க் கேட்டனை காதலர் வரவே

ஒன்று தெளிய நசையினம் மொழிமோ

என அடிமாற்றி அமைத்தாலும் பெரிய பெருள் மாற்றம் ஏற்பட்டுவிடாது. ஆகவே இம்மாதிரிப்பாடல்கள் அமைப்பு நெகிழ்ச்சியுடையவை.

இந்த அமைப்பு நெகிழ்ச்சி ஒரு குறைபாடன்று; மாறாக பாட்டின் உணர்ச்சிப்போக்கினை அவை தங்கள் தனித்தனி வாக்கிய அமைப்பு காரணமாக மிகுதிப்படுத்துகின்றன. நீண்ட தொடராக அமையும் ஒரே ஒரு வாக்கியத்தைவிட சிறுசிறு தொடர்கள் அல்லது வாக்கியங்கள் உணர்ச்சியை மிகுதிப்படுத்தும் ஆற்றல்மிக்கவை. ஆகவே இவ்வகைப் பாக்களில் உணர்ச்சித்தன்மை மிகுதி. சான்று:

பாட்டு 87 **மன்ற மராஅத்த பேஎ முதிர் கடவுள்**

கொடியோர்த் தெறூ உம் என்ப ; யாவதும்

கொடியர் அல்லர் எம் குன்று கெழு நாடர் ;

ஞெகிழ ஞெகிழ்ந்தன்று தடமென் தோளே.

இப்பாட்டில் இறுதியடி (V+S) தவிரப் பிற அடிகளில் மூன்று வாக்கியங்கள் அமைந்துள்ளன. (கடவுள் கொடியோர்த் தெறும் என்ப / என் குன்று கெழு நாடர் யாவதும் கொடியர் அல்லர் \ நுதன் பசைஇய பசந்தன்று). ஆயினும் இவை ஏற்படுத்தும் உணர்ச்சி விளைவு மிகுதி. சிறுசிறு தொடரமைப்புகள் தலைவியின் மனத்தில் நிகழும் போராட்டத்தினை நன்கு விளக்குகின்றன. தெய்வம் தன் தலைவனைத் தண்டித்துவிடக் கூடாது என்ற தலைவியின் ஆதங்க உணர்ச்சி இப்பாட்டில் சிறப்பாக வெளிப்படுகிறது; அதேசமயம், தலைவன் தன்னை விட்டுப் பிரிந்திருக்கிறானே என்ற ஆதங்கமும் வெளிப்படுகிறது. இன்னொரு வகையில் பார்த்தால், தலைவன் பிரிந்ததனைச் சொன்னால் அது பாலைத்திணை ஆகும்; அவன் கூடியிருக்கின்றான் என்றால் குறிஞ்சி. இதில் உள்ள தலைவிக்கு இரண்டுங்கெட்ட நிலை. குறிஞ்சித்திணைப் பாடலில், குறிஞ்சிச் சூழலில் பாலையின் உணர்வை இப்பாட்டு ஊட்டுகிறது. இம்மாதிரி

உணர்வுச் சிறப்பு ஈற்றடி வாக்கியங்களாக நிறைவு பெறும் குறுந்தொகைப் பாட்டுகளுக்கு உண்டு.

2. எழுவாய்த் தொடர் முடிபுகள்

ஈற்றடி முழுவதும் எழுவாயாக மட்டுமே அமையக்கூடிய தன்மை கொண்டிருந்தால் அதனை எழுவாய்த் தொடர் முடிபு எனலாம். இதுவும் இருவகை.

முதல்வகை, பெயர்ச்சொல் கொண்டு முடிபவை. உதாரணம்,

பாட்டு 209 **மையிருங் கூந்தல் மடந்தை நட்பே.**

பாட்டு 210 **விருந்துவரக் கரைந்த காக்கையது பலியே.**

பாட்டு 123 **பல்மீன் வேட்டத்து என்னையர் திமிலே.**

பாட்டு 266 **துறத்தல் வல்லியோர் புள்வாய்த் தூதே.**

இவை பெயர்ச்சொற்களை ஈற்றுச் சீர்களில் கொண்டு முடிகின்றன. இரண்டாம்வகை, வினையாலணையும் பெயர் கொண்டு முடிபவை. (தொழிர்பெயர், மாற்றுப்பெயர் கொண்டு முடிவனவற்றையும் இவற்றிலேயே சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.)

சான்று:

பாட்டு 110 **என்னாயினள்கொல் என்னாதோரே.**

பாட்டு 83 **ஓங்குமலை நாடனை வரும் என்றோளே.**

பாட்டு 195 **மெய் பிறிதாகுதல் அறியாதோரே.**

பாட்டு 16 **அங்காற் கள்ளியங் காடிறந்தோரே.**

பெயர்ச்சொற்களை ஈற்றிற்கொண்ட பாக்களைவிட இவை எண்ணிக்கையில் குறைவு.

இம்மாதிரி ஈற்றடி அமைந்த பாடல்களில், ஈற்றடி எழுவாய்த் தொடரை மட்டுமே கொண்டுள்ளமையால், இத்தொடர்களை முடிக்கும் பயனிலைத் தொடர்கள் ஈற்றடிக்கு முன்பாக ஏதோ ஓர் அடியில் வருதல் வேண்டும். பொதுவாக, அப்படிப்பட்ட பயனிலை முடிபுகள் முதலடியில் மிகுதியாக வருகின்றன.

பாட்டு 16 **அங்காற் கள்ளியும் காடிறந்தோரே... உள்ளார்கொல்லோ தோழி**

பாட்டு 53 **சூரா மகளிரொடு உற்ற சூளே... எம் அணங்கினவே மகிழந**

பாட்டு 72 **குரீஇ ஒப்புவாள் பெருமழைக்கண்ணே... பூஒத்து அலமரும் தகைய**

பாட்டு 7 **வேய்பயில் அழுவம் முன்னியோரே... அளியர்தாமே.**

எழுவாய்த் தொடர் முடிபுகொண்ட பாடல்கள் அமைப்புக் கட்டுக்கோப்பு உடையவை. இவ்வகைப் பாடல்களில், ஓர் ஈற்றடிக்கும், பயனிலை கொண்டு முடிவெய்தும் அடிக்கும் இடையில் பிற அடிகள் வருகின்றன. ஒரு கயிறு கொண்டு பிணைக்கப்பட்டது போல இவை எழுவாய்த்தொடருக்கும் பயனிலைத் தொடருக்கும் இடையில் நன்கு பிணைப்புண்டுவிடுகின்றன. எனவே ஓர் அமைப்பிறுக்கம் இத்தகைய பாக்களில் உருவாகிறது. சான்று:

பாட்டு 79 **சொல்லாது ஏகல் வல்லுவோரே.**

இப்பாட்டில் 'சொல்லாது ஏகல் வல்லுவோரோ' என்னும் தொடர், இதற்கு முன்னிரு அடிகளில் வரும் 'யாம் தமக்கு ஒல்லேம் என்ற தப்பற்கு' என்னும் அண்மைத் தொடரைச் சேர்த்து 'யாம் தமக்கு ஒல்லேம் என்ற தப்பற்குச் சொல்லாது ஏகல் வல்லுவோரே' என முழு எழுவாய்த் தொடராக அமைகிறது. இந்த எழுவாய்த் தொடருக்கு வினை, ஐந்தாம் அடியில் அமையும் 'சேர்ந்தனர் கொல்லோ தாமே' என்னும் தொடர். இதற்கு அணுக்கமாகவே பிற தொடர்கள் அமைகின்றன. எனவே எமுவாய்த் தொடருக்கும் வினைமுற்றுக்கும் இடையில் இப்பாட்டு தனது வருணனைகள் உட்பட கெட்டியாகக் கட்டப்பட்டுவிடுகிறது. இவ்வமைப்பை மாற்றுவது என்பது இயலாது. அதாவது நெகிழ்ச்சித்தன்மை இதில் இல்லை. எனவே இந்த இரண்டாம் வகைப் பாட்டுகள் செறிவான இறுக்கமான அமைப்பு

கொண்டவையாக அமைந்துள்ளன. ஆனால் முதல் வகைப் பாட்டுகளைப் போன்ற உணர்ச்சிச் செறிவை இதன்மூலம் இழக்கின்றன.

அமைப்பிறுக்கமா, உணர்ச்சிச் செறிவா என்னும் கேள்வி எழும் போது சமயத்திற்கேற்ப சங்கக் கவிஞர்கள் செயல்பட்டுள்ளனர். உள்ளுறை - இறைச்சி போன்ற சிந்தனைக்கு விருந்தாகும் அமைப்புகளைப் பயன்படுத்தும்போது அமைப் பிறுக்கத்தினையும், உணர்ச்சியை வலியுறுத்தும்போது நெகிழ்ச்சித் தன்மையையும், இவையிரண்டிற்கும் சமரசம் செய்து கொள்ள நேரிடும் போது சம அளவில் இறுக்கம், நெகிழ்ச்சி ஆகியவை அமையக் கூடிய முடிபுகளையும் பயன்படுத்துகின்றனர். ஆயினும், குறுந்தொகையில் மிகுதியான பாடல்கள் இயற்றிய கபிலர், ஔவையார் போன்றவர்கள் முதல்வகை அமைப்பையே (ஈற்றடி வாக்கியமாக அமைவதையே) பெரிதும் கையாண்டுள்ளனர்.

3. முற்றுத்தொடர் முடிபுகள்

முன்னிரு வகைகளுக்கும் அமைப்பில் சமரசமாக அமையக் கூடியவை இவை. ஈறறடி முழுவதும் பயனிலைத் தொடராக அமைபவை இவை. இவை குறுந்தொகையில் குறைவாகவே அமைந்துள்ளன. இவையும் இரண்டு வகை. ஒரு வகை, வினைமுற்றுப் பகுதி இறுதியாகவும், வினையெச்சத் தொடரோ

அல்லது வேற்றுமைத் தொடரோ அதற்கு முன்பாகவும் அமைந்த தன்மை படைத்தவை.

சான்று:

பாட்டு 95 **தீ ஓரன்ன என் உரன் அவிந்தன்றே.**

‘அவித்தன்றே’ என்பது வினைமுற்று. ‘தீயைப் போன்ற எனது உரத்தினை’ என ஒரு வேற்றுமைத் தொடர் இம்முற்றுக்கு முன்பாக அமைகின்றது.

பாட்டு 264 **பயந்தக்காலும் பயப்பு ஒல்லாதே.**

இங்கே ‘பயப்பு ஒல்லாதே’ என்பது வினைமுற்று. ‘பயந்தக்காலும்’ என ஒரு வினையெச்சத் தொடர் வினைமுற்றுக்கு முன்பு அமைகிறது;

பாட்டு 1 **குருதிப்பூவின் குலைக்காந்தட்டே.**

‘குலைக்காந்தட்டு’ என்பது குறிப்புவினை. ‘குலைக்காந்தனை உடையது’ எனப்பொருள்படும். ‘குருதிப்பூவின்’ என்பது குலைக்காந்தளுக்கு அடைமொழி. இவ்வகைத் தொடர்களையும் நாம் பயனிலைத் தொடர்களாகவே கொள்ளலாம். இத்தொடருக்கு எழுவாய் ‘சேஎய் குன்றம்’ என்பது, முன்னால் வருகிறது.

பயனிலையில் முக்கியப் பகுதி வினைமுற்று. அது பெரும்பாலும் ஒரே சொல்லாக ஈற்றுச்சீரில் அமைந்துவிடும் தன்மையுடையது. எனவே பிறசீர்களில் தக்க அடைமொழிகளை இட்டு நிரப்பவேண்டிய தேவை ஏற்படுகிறது. அமைப்புத் தன்மையைப் பொறுத்தமட்டில், மிக நெகிழ்ச்சித்தன்மையும் இன்றி, மிக இறுகிய தன்மையும் இன்றி இடையளவாக அமைகின்றன இவை.

பாட்டு 54 **கானக நாடனொடு ஆண்டு ஒழிந்தன்றே.**

என்பதும் இவ்வகை முடிபு. இம்மாதிரி வரும்போதே, நாம் ‘ஆண்டு ஒழிந்தன்றே’ என்பதற்கு எழுவாயாக, ‘எனது நலன்’ ‘எனது மனம்’ ‘எனது உணர்வு’ என எதையேனும் எழுவாயாக இட்டு நிரப்பிக்கொள்ள இயலுகிறது. ஆகவே ஈற்றடி வினைமுற்றை நோக்குபவர்கள், உடனடியாக ‘என் நலனே’ என்ற முதலடி எழுவாயைத் தேடுவதில்லை. ஆகவே இதன் அமைப்பு இறுக்கமற்றதாகிவிடுகிறது. ஆயினும் முதலடியின் ‘என் நலனே’ என்பதற்கும் இறுதி வினைமுற்றுக்கும் இடையில் கட்டுப்பட்டே பிற அடிகள் அமைகின்றன என்பதனால் ஓரளவு அமைப்புச் செறிவும் பெற்றதாக உள்ளது.

முற்றுத் தொடர் முடிபுகளில் இன்னொரு வகை. வினைமுற்றுப் பகுதி முதலிலும், வினையெச்சத் தொடரோ அல்லது வேற்றுமைத்தொடரோ அவற்றிற்கு முன்பாகவும் அமையக் கூடியது. இதன் பிணைப்புத்

தன்மையும் இறுக்கமும் செறிவும் எழுவாய்த் தொடர் முடிபுகளுக்கு இணையானது. சான்று:

பாட்டு 8 **மேவன செய்யும் தன் புதல்வன் தாய்க்கே.**

இங்கே 'மேவன செய்யும்' என்னும் வேற்றுமைத்தொடர் முத்தாய்ப்பாக வருகிறது. 'புதல்வன் தாய்க்கு மேவன செய்யும்' என்னும் தொடர். பாட்டின் முதலில் வரும் 'பழனவாளை கதூஉம் ஊரன்' என்னும் எழுவாயுடன் இன்றியமையாத் தொடர்பு கொண்டதாகலின், எழுவாய்த் தொடர் முடிபு கொண்ட இப்பாட்டுகளிலும் அமைகிறது. இன்னும் சில சான்றுகள்:

பாட்டு 11 **வழிபடல் சூழ்ந்திசின் அவருடை நாட்டே.**

பாட்டு 17 **பிறிதும் ஆகுப காமம் காழ்க்கொளினே.**

பாட்டு 26 **கடுவனும் அறியும் அக்கொடியோனையே.**

பாட்டு 36 **நோயோ தோழி நின்வயினாளே.**

அதே சமயம் நல்ல உணர்ச்சி விளைவும் கொண்டனவாக இவை உள்ளன. சான்று:

பாட்டு 25 **யாரும் இல்லை; தானே கள்வன்;**

தான் அது பொய்ப்பின் யான் எவன் செய்கோ?

தினைத்தாள் அன்ன பசுங்கால

ஒழுகுநீர் ஆரல் பார்க்கும்

குருகும் உண்டு தான் மணந்த ஞான்றே.

இப்பாட்டில் இறுதி அடியைத் தவிரப் பிற அடிகளில் மூன்று சிறு சிறு வாக்கியங்கள் (யாரும் இல்லை / தானே கள்வன் / தான் அது பொய்ப்பின் யான் எவன் செய்கோ) என அமைந்துள்ளன. இவை பாடலின் உணர்ச்சியை (இங்கு, அவல உணர்ச்சி) மிகுதிப்படுத்துகின்றன.

4. வினையெச்ச முடிபுகள்

வேற்றுமைத் தொடர்களும் வினையெச்சத் தொடர்களை ஒத்து வினைமுற்றினைக் கொண்டே முடிபவையாக இருத்தலால் அவற்றையும் இங்கே சேர்த்துக் கொள்ளலாம். இவற்றில் வினைமுற்று முடிபு இருக்காது: வெறுமனே வினையெச்சத் தொடரும் வேற்றுமைத் தொடரும் மட்டுமே வரும்.

சான்று:

பாட்டு 28 **உயவுநோய் அறியாது துஞ்சும் ஊர்க்கே**

‘துஞ்சும் ஊர்க்கே’ என்பது வேற்றுமைத் தொடர்: இது ‘முட்டுவேன் கொல்’ என்று முற்பகுதியிலுள்ள வினைமுற்றுடன் சேர்ந்து பொருள்பெற வேண்டும். ‘உயவுநோய் அறியாது’ என்னும் வினையெச்சத்தொடர் ‘துஞ்சும்’ என்பதற்கு அடையாக வருகிறது. இன்னும் சில சான்றுகள்:

பாட்டு 29 **அகன்உறத் தழீஇக் கேட்குநர்ப் பெறினே.**

‘அகன்உறத் தழீஇ’ ‘கேட்குநர்ப் பெறினே’ என்னும் இரு வினையெச்சத் தொடர்களைக் கொண்டதாக இவ்வடி அமைந்துள்ளது. ‘கேட்குநர்ப் பெறினே’ என்பது நிபந்தனையெச்சம்.

பாட்டு 57 **ஒருவேம் ஆகிய புன்மை யாம் உயற்கே.**

பாட்டு 65 **வருந்தி நொந்துறைய இருந்திரோ எனவே.**

பாட்டு 66 **வம்பமாரியைக் கார் என மதித்தே.**

போன்றவற்றையும் இவ்வகை முடிபுகள். இவை செறிவான அமைப்புத் தன்மை கொண்டவை என்பது மட்டுமின்றி, இன்னொரு சிறப்புத் தன்மையும் இவற்றிற்கு உண்டு. இவை ஆர்வத்தைத்தூண்ட (சஸ்பென்ஸ்) வல்லவை. சான்றாக:

பாட்டு 66 **வம்பரிய மாரியைக் கார் என மதித்தே.**

என எச்சமாக நிற்கும்போது, ‘புதுப்பெயரை, கார் என்று மதித்து, என்ன நிகழப்போகிறது?’ என்ற வினா நம்முன் எழுகிறது. இம்மாதிரி ஆர்வத்தை தூண்டும் தன்மை வினையெச்ச முடிபுகளுக்கு மிகுதி. (முற்றுத்தொடர் முடிபுகளுக்கு இத்தன்மை இல்லை).

5. இருமுற்றுத் தொடர்கள்

ஈற்றடியில் இரண்டு வினைமுற்றுகள் ஒருங்கே அமையக்கூடிய தன்மை படைத்தவை இவை. சான்றுகள்:

பாட்டு 18 **உயிர் தவச் சிறிது; காமமோ பெரிதே.**

பாட்டு 21 **யானோ தேறேன்; அவர் பொய் வழங்கலரே.**

பாட்டு 58 **பரந்தன்று இந்நோய்; நோன்றுகொளற்கு அரிதே.**

பாட்டு 62 **முறியினும் வாய்வது; முயங்கற்கும் இனிதே.**

இவற்றில் இரண்டிரண்டு வினைமுற்றுகள் அமைந்து வருவதைக் காணலாம். இவற்றின் சிறப்பு, இவ்விரு முற்றுகளும் தமக்குள் கொள்ளும் தொடர்புதான். இத்தொடர்பு இருவகையாக அமையலாம். ஒன்று முரண்தொடர்பு (Contrast). இன்னொன்று காரணகாரியத் தொடர்பு (Casual Relation). இவையிரண்டில் முரண் தொடர்பே மிகுதியான சுவைதருவதாக இருப்பது. சான்றாக,

பாட்டு 18 **உயிர் தவச் சிறிது; காமமோ பெரிதே.**

பாட்டு 69 **வாரல் வாழியோ, வருந்துதும் யாமே.**

இவற்றில் முன்தொடருக்கும் பின்தொடருக்கும் உள்ள முரண், சுவை தருகிறது. உயிர் மிகச் சிறியது, காமம் மிகப் பெரியது என்பது வெளிப்படையான முரண்; அடுத்ததில் வாரல் என்பதற்கும் வருந்துதும் என்பதற்குமான முரண். இது அச்சூழ்நிலையில் சோகத்தினை (Pathos) மிகுவிக்கிறது.

காரண காரியத் தொடர்பிற்கு உதாரணம்:

பாட்டு 62 **முறியினும் வாய்வது; முயங்கற்கும் இனிதே.**

முறியினும் வாய்வதால்தான் முயங்கற்கு இனிதாக உள்ளது. எனவே இந்த அடி காரணகாரியத் தொடர்பு கொண்டுள்ளது. இவையன்றி அபூர்வமாக

பாட்டு 63 **எம்மை உய்த்தியோ; உரைத்திசின் நெஞ்சே.**

என்றவாறு இருமுற்றுத் தொடர்கள் பயனின்றி அமைந்துவிடுவதும் உண்டு. ('உரைத்திசின் நெஞ்சே' என்பது இங்கு மிகைத் தொடர்.)

இம்மாதிரி ஈற்றடிகள் கொண்ட பாட்டுகளும் முதல்வகையினைப் போன்று அமைப்பில் நெசிழ்ச்சித்தன்மை உடையவை. சான்றாக,

பாட்டு 18 **வேரல் வேலி வேர்கோட்பாவின்**

சாரல் நாட செவ்வியை ஆகுமதி

யார் அஃது அறிந்திசினோரே சாரல்

சிறுகோட்டுப் பெரும்பழம் தூங்கியாங்கு இவள்

உயிர்தவச் சிறிது காமமோ பெரிதே.

இப்பாட்டில் ஈற்றடியை நீக்கிப் பார்த்தால், பிற நான்கடிகளில் மூன்று வாக்கியங்கள் (ஒரு விளித்தொடர் உட்பட) அமைந்துள்ளன. 'யார் அஃது அறிந்திசினோரே' என்னும் தொடரும் ஈற்றடியும் ஆற்றாமையுணர்வினைச் சிறப்பால் வெளிப்படுத்துகின்றன. எனவே முதல்வகை ஈற்றடியமைப்புக் கொண்ட பாட்டுகளில் கண்டவாறே இங்கும் அமைப்பு நெகிழ்ச்சியும் உணர்ச்சிச் செம்மையும் ஒருங்கு உறைவதைக் காணலாம்.

வடிவ இயல் நோக்கு கவிதைகளில் இன்றியமையாதது. வடிவச் சிறப்பினையும், அமைப்பழகினையும், எவ்வாறு இவை உணர்ச்சிச் சிறப்பு முதலியவற்றை அளிக்கின்றன என்பதையும் நோக்குவது கவிதை இரசனையை மேம்படுத்தும். இக்கட்டுரையில் ஈற்றடி அமைப்புகளுக்கும் பாட்டமைப்புக்குமான தொடர்பு ஓரளவு நோக்கப்பட்டது. அனைத்துச் சங்கப்பாக்களின் ஈற்றடிகளும், இறுதி

இரண்டடியிலும் செயல்படும் விதம் (Poetic Function) விரிவாக ஆராயத்தக்கது.

இணைப்பு

1. முழு வாக்கிய முடிபுகள் – பயனிலை – எழுவாய் வரிசை

2	4	12	13	30	34	37	44
47196	202	203	204	206	214	220	237
238	293	295	298	299	300	301	304
305	318	319	321	323	329	333	334
336	340	348	349	351	358	362	366
380	382	383	384	385	386	390	394

401 கடவுள் வாழ்த்து.

2. முழு வாக்கிய முடிபுகள் – எழுவாய் – பயனிலை வரிசை

5	6	20	25	31	35	40	42

43	45	51	60	84	93	97	104
115	151	155	168	174	188	193	194
200	207	221	230	234	248	275	294
311	316	353	359	371	377	387	

3. பெயர்த்தொடர் – முதல் வகை (பெயர்ச்சொல் முடிபுகள்)

3	15	22	23	27	39	53	71
72	81	86	94	123	134	137	143
182	185	205	209	210	213	233	235
236	241	247	255	262	266	269	272
283	284	286	287	288	289	315	317
335	337	345	364	365	367	373	374
378	381	396					

4. பெயர்த்தொடர் – இரண்டாம் வகை

(வினையாலணையும்பெயர் முடிபுகள்)

7	16	38	67	79	82	83	110
154	177	195	201	211	215	222	232
253	260	267	268	278	279	285	307
314	344	350	356	379	398		

5. வினைமுற்றுத்தொடர் – முதல் வகை (வினையெச்சத்தொடர் – வினைமுற்று)

1	9	10	14	24	33	54	59
73	78	90	92	95	105	107	120
125	129	142	145	148	149	150	153
161	166	173	179	189	191	192	197
217	220	246	264	270	271	280	290
291	292	302	308	312	326	328	346

361	368	370	376	389	393		

6. வினைமுற்றுத்தொடர் – இரண்டாம் வகை (வினைமுற்று – வினையெச்சத் தொடர்)

8	11	17	19	26	32	36	41
46	48	52	70	74	80	127	136
139	162	208	216	219	224	225	228
252	259	265	297	320	322	324	325
327	330	341	347	352	363	372	388

7. வினையெச்ச முடிபுகள்:

28	29	57	65	66	76	85	89
98	99	101	111	133	138	141	144
152	157	164	165	180	181	183	184
199	218	226	227	231	239	245	250

251	258	261	363	274	296	303	306
309	310	331	332	338	339	342	343
354	357	360	375	392	399	400	

8. இரு வாக்கியத் தொடர்கள்:

18	21	58	61	62	63	68	69
116	122	131	135	156	158	169	175
178	198	212	223	243	249	273	313
355	369	391	397				

8. புதிய நந்தனும் பழைய நந்தனும்

சமூகத்தில் நம்மைச் சுற்றிக் காணப்படும் கொடுமைகளை இலக்கியப் படைப்பாளிகள் பதிவு செய்கின்றனர். அவற்றில் நமது கவனத்தைக் குவியச் செய்கின்றனர். சிலர் அக்கொடுமைகளுக்குத் தீர்வும் வழங்க நினைக்கின்றனர். இது காலம் காலமாக இருந்துவரும் நிகழ்வு.

மணிமேகலைக் காப்பியத்தை எழுதிய சீத்தலைச் சாத்தனார் ஒரு பெரும் புரட்சியாளர். எவரும் பசிக்கொடுமையினால் வாடக்கூடாது என்று நினைத்தவர். வறுமையே எல்லாச் சமூகத் தீமைகளுக்கும் ஆதாரமாக இருக்கிறது என்று கண்டவர். ஆகவே பசியைத் தீர்ப்பதே அடிப்படையான மனித தர்மம் என்று நினைத்தவர். ஆனால் அவரைச் சுற்றி அவர் கண்ட சமுதாய நிலையை மாற்ற அவரால் முடியவில்லை. அதற்குச் சரியான தீர்வும் அவருக்குத் தெரியவில்லை. எனவே கற்பனையான தீர்வு ஒன்றைத் தமது நூலில் அவர் வழங்குகிறார். ‘அமுதசுரபி’ என்பதுதான் அக்கற்பனைத் தீர்வு. ஓர் அமுதசுரபி இருந்துவிட்டால், மணிமேகலை போன்ற ஒரு நல்ல பெண்மணியும் கிடைத்துவிட்டால், உலகிலுள்ள பசியையெல்லாம் போக்கிவிடலாம் என்பது அவர் கண்ட கனவு.

மேல்நாட்டில் பிறந்த கார்ல் மார்க்சுக்கும் இதே பிரச்சினைதான். சென்ற நூற்றாண்டில் நமது தமிழ்நாட்டிலேயே அவதரித்த வள்ளலாருக்கும் இதுவே பிரச்சினை. ஆனால் அவர்கள் கண்ட தீர்வுகள் வேறுவேறு கார்ல் மார்க்ஸ் தொழிலாளர்கள் ஒன்றிணைந்து புரட்சி செய்வதன் வாயிலாகவே நீதியைக் கொண்டுவரமுடியும் என்று நம்பினார். வள்ளலாரோ யாவருக்கும் அன்புசெய்து அன்னமிடும் அமைப்புகளை நிறுவினால் சரியாகப் போய்விடும் என்று நினைத்தார். பிறகு வந்த மகாத்மா, இருப்போர் இல்லாரோடு தங்கள் பொருளைப் பகிர்ந்துகொள்ளும் தர்மகர்த்தா முறை மூலமே நியாயத்தை ஏற்படுத்திவிடலாம் என்று நினைத்தார். இப்படி பிரச்சினை ஒன்றுதான். ஆனால் ஆளுக்கு ஆள் தரும் தீர்வுகள்தான் வேறுபடுகின்றன. இந்தத் தீர்வுகளில் பல, நடக்க இயலாத கற்பனாரீதியான தீர்வுகளாகவும் அமைந்திருக்கின்றன. இதற்கு அந்த ஆசிரியர்கள்மீது குறைகண்டு பயனில்லை. அவர்கள் வாழ்ந்ம காலச் சூழ்நிலையில் அப்படித்தான் செய்திருக்க இயலும்.

இப்படிக் கற்பனைத் தீர்வு அளித்த பெரியார்களில் முக்கியமான இன்னொருவர் சேக்கிழார். சாதி என்னும் கொடுமை இன்றும், இந்த இருபதாம் நூற்றாண்டில் ஆழ வேரூன்றியிருக்கிறது. முன்னைவிட அதிக வலிமைகொண்டும் வருவதைப் பார்க்கிறோம். ஏறத்தாழ எண்ணூறு அல்லது ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் சாதி எப்படிப்பட்ட சக்தியாக இருந்திருக்கும் என்பதை நம்மால் கற்பனை

செய்துகொள்ள முடியும். அந்தச் சமயத்தில் இறைவனை அடைவதற்கு சாதி ஒரு தடையில்லை. எல்லா மனிதர்களும் இறைவன் முன்னால் சமமே என்று சொல்ல வருகிறார். சேக்கிழார். நந்தனார் சரித்திரத்தைச் சொல்லுகிறார். ஆதனூர் என்ற ஊரிலே பிறந்தவர் நந்தனார் பிறந்தது தாழ்த்தப்பட்ட சமூகத்தில். ஆனால் அவருடைய குலத்துக்கு ஒவ்வாததாகக் கருதப்படுகின்ற ஆசை அவருக்கு வந்துவிடுகிறது. சிதம்பரத்தைத் தரிசிக்க வேண்டும். அங்கு நடனமிடும் தில்லைக் கூத்தனைக் கண்டு வழிபடவேண்டும் என்ற ஆசை. நடக்குமா அந்தக் காலத்தில்?

இருந்தாலும் முயற்சியைக் கைவிட நந்தனார் விரும்பவில்லை. சிதம்பரத்தின் எல்லை வரை சென்றுவிடுவிறார். பிறகுதான் வருகிறது பிரச்சினை. சிதம்பரத்தின் எல்லையிலேயே நிற்கிறார். தாம் பிறந்த குலத்தை நினைத்துப் பார்க்கிறார். சிதம்பரமோ அந்தணர் மூவாயிரவர் வாழுகின்ற பதி. ஊருக்குள்ளேயே தன்னை விட மாட்டார்கள்; கோவிலுக்குச் சென்று வழிபடுவது எங்ஙனம்?

சேக்கிழார் இதுவரை நடப்பைச் சொல்லிவந்தவர். இங்குதான் கற்பனையான தீர்வு ஒன்றிற்குத் திரும்புகிறார். நந்தனாருடைய கனவில் சென்று, இறைவன் சொல்கிறானாம்; ‘இந்த இழிபிறவி நீங்கவேண்டி நெருப்பில் மூழ்கிப் புதுப்பிறவி பெற்று எம்மிடம் வா’ என்று. அதேபோல அந்தணர்களின் கனவிலும் சென்று

சொல்கிறானாம்; ‘எம்மை நாடி வந்த அடியவரை எரிமூழ்கவைத்து என்னிடம் தூக்கிவாருங்கள்’ என்று. இறைவன் ஆணைபெற்ற தில்லையந்தணர்கள் நந்தனாரை நாடி வருகிறார்கள். அவரை ‘ஐயரே’ என்று அழைக்கிறார்கள். அவரைத் தூக்கி நெருப்பிலே போடுகிறார்கள். நெருப்பிலே போட்டால் சாம்பலாவதைத் தவிர வேறென்ன நிகழ முடியும்? ஆனால் இங்கே அதிசயம் நிகழ்கிறது. நெருப்பில் மூழ்கிய நந்தனார் பழைய ‘இன்னல்தரும் இழிபிறவி’ நீங்கி, முப்புரி வெண்ணூலோடு, வேணிமுடியோடு தவமுனிவராக எழுகிறார். அவரைக் கண்டு யாவரும் தொழுகிறார்கள்; அவரைத் தில்லையந்தணர்கள் தாங்கிச் செல்கிறார்கள்; இறைவன் நடமிடும் எல்லைக்குள் வந்தார் நந்தனார். பிறகு அவரைக் காணோம். யாவரும் அதிசயிக்கிறார்கள்.

இங்கே நாம் பார்க்கவேண்டியது, சேக்கிழார் கற்பனையான தீர்வு ஒன்றைத் தருகின்ற ஆவலிலே இறைவன் மீதும் குற்றம் உண்டாக்கிவிட்டார் என்பதுதான். இறைவன் நினைத்தால் நிகழ்த்தமுடியாதது என்ன இருக்கிறது? யாவும் நிகழ்த்தும் - இந்தக் பிரபஞ்சத்தையே கட்டியாளும் - சர்வசக்திமானாகத்தானே இறைவனைக் காண்கிறார்கள்? அவர் மனம் வைத்திருந்தால் நந்தனாரை அப்படியே கொண்டுவரச் சொல்லித் தமது சந்நிதியிலே ஏற்றுக் கொண்டிருக்கமுடியாதா? தில்லையந்தணர்களுடைய மனத்தை மாற்றியிருக்கமுடியாதா?

‘இவர் நம் அடியார், இவரைச் சுமந்து வாருங்கள்’ என்று இறைவன் கட்டளையிட்டிருந்தால் அதை அந்தணர்கள் ஏற்று வந்திருக்கமாட்டார்களா? ஆனால் **இறைவனும்கூட நந்தனாருடைய பிறவி ‘இழிபிறவி’ என்றே நினைக்கிறாராம்.** அது நீங்கினால்தான் அவரது அடியிணைகளை நந்தனாருக்கு வழங்கத் தயாராக இருக்கிறார். ‘இப்பிறவியை மாற்றி வேறு பிறவி எடுத்துவந்தால் மட்டுமே தம்மை அணுகமுடியும்’ என்று இறைவன் சொல்கிறாராம். இது அக்காலச் சாதிக்கட்டுப்பாட்டின் கொடுமை அல்லாமல் வேறு என்ன? எல்லா உயிர்களுக்கும் பொதுவான – எல்லாவற்றையுமே படைத்த இறைவனுக்குக்கூட சாதி இருக்கமுடியுமா? இந்தச் சாதியில் பிறந்தவர்கள் - இந்த மொழி பேசுபவர்கள் தன்னை அணுக முடியாது என்ற எண்ணமிருக்குமா? இப்படி, தாழ்ந்த சாதியினரையும் அடியார்களாக்கிப் பார்க்கும் ஆவலில், இறைவனுக்கே சாதிப்பித்து இருப்பதாக எழுதிவைத்துவிட்டார் சேக்கிழார். இது பழைய நந்தன் கதை.

காலந்தோறும் நந்தன் கதை புதுப்புது அவதாரம் எடுக்கிறது. காரணம், நந்தன் ஒரு மூலப்படிவம் (Archetype). ஆர்க்கிடைப் என்பது வெகுகாலத்திற்கு முன்பே மனிதமனத்தில் தோன்றி அழியா எச்சங்களாக வாழ்ந்துவரும் முன்மாதிரியான படிமங்கள் என்கிறார் உளவியலாளர் யூங். இம்மாதிரி மூலப்படிமங்கள் மனித மனத்தில், என்றும் - கூட்டு நனவிலி – என்று வழங்கப்படுகின்ற பகுதியிலே

இருந்து வருபவை. மனித இனத்திற்கே உரிய பொதுவான அனுபவ எச்சங்கள் என்கிறார் அவர். ஆய்வாளர் நார்த்ராப் ஃப்ரை என்பவரோ, ‘இப்படிமங்கள் எங்கிருந்து வருகின்றன என்ற ஆராய்ச்சி நமக்கெதற்கு, இவை இருக்கின்றன’ என்ற ஒன்று மட்டுமே போதும் என்றார். எப்படியாயினும் மூலப்படிவங்களில் இருப்பவை இவ்விரு ஆராய்ச்சியாளர்களும், இன்னும் இவர்களுக்குப் பின்வந்தவர்களும் ஆராய்ந்திருக்கிறார்கள். நந்தனார் என்பது**தனது நிலையைத் தாழ்வாக எண்ணி, ஆயினும் அதற்காகத் தளராது முயற்சிசெய்து, தன் நிலைக்கு விதிக்கப்பட்டதினும் மேம்பட்ட ஒரு நிலையினை அடையவேண்டுமென்று முயன்று, அதில் இறப்பினைத் தழுவுகின்ற மனிதனின்** மூலப்படிவம். மூலப்படிவத்தின் இயல்பு என்னவென்றால் அது திரும்பத்திரும்ப மனித மனங்களில் இருந்து அவர்களை அந்த வார்ப்பிலே புதுப்புதுப் படைப்புகளை உண்டாக்கச் செய்து இயங்கிக் கொண்டிருக்கும். அப்படித்தான் அது சென்ற நூற்றாண்டுக்கும் முன் நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்த கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரை நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை எழுதவைத்தது. இந்த நூற்றாண்டுக்கு முன் நூற்றாண்டில் (நாம் இப்போது இருபத்தோராம் நூற்றாண்டிலே இருக்கிறோம்) புதுமைப்பித்தனைப் ‘புதிய நந்த’னைப் படைக்க வைத்தது; இந்திரா பார்த்தசாரதியை ‘நந்தன் கதை’யை நாடகமாக்கவைத்தது.

சேக்கிழார் மிகச் சுருக்கமாகவே நந்தனார் கதையை வருணித்தார் – ஏறத்தாழ 35 பாடல்களில், அவ்வளவுதான். ஆனால் அதிலும் குறிப்பிடத்தக்க ஒரு அம்சம் - நந்தனாரின் தாழ்வு மனப்பான்மையை மிக அருமையாகச் சில பாடல்களில் - சில சொற்களிலேயே கொண்டு வந்திருக்கிறார் அவர். கோபாலகிருஷ்ண பாரதி அவ்வளவாக இந்த உளவியல் அம்சத்தில் கவனம் செலுத்தாமல் விட்டுவிட்டதாகத் தோன்றுகிறது. சேக்கிழாரைப் போல அன்றி, அவர் விரிவான ஒரு களத்தைக் கற்பனையால் அமைத்திருக்கிறார். நந்தனார் ஒரு வேதியனிடம் பணி செய்ததாக சேக்கிழார் சொல்லவில்லை. அப்படிப்பட்ட ஓர் ஆண்டையை கோபாலகிருஷ்ண பாரதி படைக்கிறார். நந்தனாருடைய சமூகச் சூழலை விரிவுபடுத்திக் காட்டுகிறார். அவருக்குச் சற்றேனும் ஒத்துவராத, அவருடைய உபதேசத்தைப் பொருட்படுத்தாத பிற புலையர்கள்; ‘உன்னுடைய சேரிதான் உனக்குக் கைலாயம், சிதம்பரம்’ என்று உபதேசிக்கும் வேதியன்; இப்படி எல்லாரும் எதிராக இருக்கிறார்கள். ஆயினும், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியின் நந்தனார், தனக்கு புத்திமதி சொல்லவந்த கிழவனையும் தன் வசம் ஈர்த்துவிடுகிறார். தமது அற்புதச் செயலால் வேதியனையும் அடிமைப்படுத்திக் கொள்கிறார். இவரை எதிர்த்த வேதியனே இவரிடம் ‘எனக்கு உபதேச மொழி கூறு’ என்று கெஞ்சி நிற்கிறான். ஆகவே இவருக்குத் தமது குடிப்பிறப்பைப் பற்றியோ தம்மைப் பற்றியோ தாழ்வு மனப்பான்மை சற்றுமில்லை.

கோபாலகிருஷ்ண பாரதி, விரிவாகச் சமூகச் சூழலை அமைக்கிறார். அக்காலச் சமூகநியதிப்படி இவர் சிதம்பரத்துக்குள் புகமுடியாது. ஆகவே அடிப்படைக் கதையில் மாற்றமில்லை; இங்கும் நந்தனாருக்கு ‘ஓமகுண்டம்’ அமைத்து அவரை நெருப்பில் மூழ்கவைத்தே பறி அந்தணர்கள் ஏற்றுக்கொள்கிறார்கள். சேக்கிழார் அமைக்காத அளவு ஒரு பரந்த பின்னணியைத் தமது கற்பனைத் திறனால் உருவாக்கி அமைத்த பெருமை கோபால கிருஷ்ணபாரதிக்கு உண்டு.

சேக்கிழாருடைய வருணனைப்படியே, அக்கால ஆதனூர் மிக வளமாக இருக்கிறது. ஆனால் சேரி அறியாமையில் மூழ்கியிருக்கிறது. புதுமைப்பித்தன் இதற்கு மெருகு சேர்க்கிறார். கதையையும் மாற்றுகிறார். புதுமைப்பித்தனுடைய தொடக்கம் இது. “நந்தச் சாம்பானை நந்த நாயனாராக்க சிதம்பரத்தில் அக்கினிப்புடம் போட்டபின்னர் வெகுகாலம் சென்றது. அந்தப் பெருமையிலேயே ஆதனூர் சந்தோஷ - அல்லது துக்க – சாகரத்தில் மூழ்கி அப்படியே மெய்மறந்தது. இங்கிலீஷ் சாம்ராஜ்யம் வந்ததுகூடத் தொரியாது. அப்படிப்பட்ட நெடுந்தூக்கம்.”

ஆதனூர் வெகுவாக மாறியிருக்கிறது. ரயில்வே ஸ்டேஷன், காப்பிக்க கடை எல்லாம் வந்துவிட்டன. ஆனால் மக்கள் மனம் மாறவில்லை.

“பறைச்சேரிக்கும் என்னமோ கதிமோட்சம் கிடையாது. படைய பறைச்சேரிதான். பழைய கள்ளுக்கடைதான்.”

பழைய வேதியனின் வாழையடி வாழையாக வந்த (இந்தப் பழைய வேதியர் கதை, கோபாலகிருஷ்ண பாரதியின் உபயம்தான்) ஒரு புதிய வேதியர் இருக்கிறார். ஆயிரம் வேலி நிலம்; பென்ஷன் பெற்ற சப்-ரெஜிஸ்திரார்; பெயர் விஸ்வநாத ச்ரௌதி. அவர் கருப்பன் என்ற தோட்டக்காரனைச் சிறுவயதிலேயே (அவன் அக்ரஹாரத்துக் குளத்தில் இறங்கித் தண்ணீர் குடித்தான் என்பதற்காக) அடித்து அவன் கண்களைக் குருடாக்கியவர். இப்போது ச்ரௌதிக்கும் வயதாகிவிட்டது; கருப்பனுக்கும் வயதாகிவிட்டது. இருவருக்குமே பிள்ளைகள் இருக்கிறார்கள். ச்ரௌதியின் மகன் ராமநாதன் எம்.ஏ. படித்துவிட்டு கலெக்டர் பரீட்சை கொடுத்திருக்கிறான். காந்தியவாதி. கருப்பனின் மகன் ஒருவன். சிறுவதிலேயே அவனைப் பெரிய பண்ணை மாதிரி ஆக்கிவிடுவதாக வாக்களித்து, கருப்பனைச் சம்மதிக்கவைத்து, தமது மதத்தில் சேர்த்துக் கொள்கிறார் ரெவரண்ட் ஜான் ஐயர். அவன் நன்றாக படிக்கிறான். பெயர் பாவாடை. ஜான் ஐயரோடு வந்தபிறகு ஜான் தானியேல் ஆகிவிட்டான். ஜான் ஐயர் மகளைக் காதலிக்கிறான். கிருஸ்துவ சமுதாயத்தில் இந்தக் கொடுமைகள் இல்லையென்று ஜான் ஐயர் போதித்ததை நம்பி மனப்பால் குடித்த ஜான் தானியேல் ஒரு நாள் ஐயரிடம் நேரிலேயே

தன் கருத்தை வெளியிட்டுவிட்டான். ஐயர், “பறக்கழுதை, வீட்டைவிட்டு வெளியே இறங்கு” என்று விரட்டியடிக்கிறார்.

இப்போது பாவாடை, கத்தோலிக்க மதத்தைத் தழுவி, சாமியாராகப் போய்விட முயற்சிசெய்கிறான். “சுற்றி நடக்கும் அபத்தங்களும், சில சுவாமியார்களின் இயற்கைக்கு விரோதமான இச்சைகளும் மனத்திற்குச் சற்றும் சாந்தி தராத இரும்புச் சட்டம் போன்ற கொள்கைகளும் அவன் மனத்தில் உலகக் கட்டுப்பாடே ஒரு பெரிய புரட்டு” என்றாக்கிவிட்டன. ஆகவே பெரியாரின் சுயமரியாதை இயக்கத்தில் ஈடுபட்டு, பெயரையும் இப்போது தோழர் நரசிங்கம் என்று மாற்றிக் கொண்டுவிட்டான். வீட்டிற்கு வந்து பார்த்தால், “இவர்களை மனிதரின் நிலைக்குக் கொண்டுவர எந்த பகீரதன் உண்டாகப் போகிறானோ என்ற மலைப்பு ஏற்பட்டுவிட்டது.” அப்படி நிலைமை; அவனுக்கு ஒரு தங்கை இருக்கிறாள். அழகி.

ராமநாதனுக்கும் இவளுக்கும் தொடர்புண்டாகிவிட்டது. ராமநாதன் அவளை மணந்துகொள்ளத் தயாராக இருக்கிறான். ஆனால் கருப்பனோ “அது நயிந்தோ, மகா பாவம். கண்ணாணே அப்படிச் செய்யக் கூடாது” என்று சொல்லிவிடுகிறான். தோழர் நரசிங்கத்துக்கோ தகப்பனின் முட்டாள்தனத்தைத் தகர்க்க முடியவில்லை; ‘பாபானின் சாயத்தைத் துவக்கிவிடுகிறேன்’ என்று காத்திருக்கிறான். இதற்கிடையில் ஆதனூருக்கு காந்தியடிகளை

வரவழைக்க ராமநாதன் ஏற்பாடு செய்கிறான். அவர் வருகையைப் பிற மூவரும் எதிர்பார்க்கிறார்கள். ச்ரௌதி அவரோடு வாதிட்டு தமது சமாதானக் கொள்கையை நிலைநாட்ட வேண்டுமென்று காத்திருக்கிறார்: கருப்பன் 'மவாத்துமா'வைக் காணவேண்டுமென்று காத்திருக்கிறான்; தோழர் நரசிங்கம், வாதிடக் காத்துக் கொண்டிருக்கிறான்.

'நெற்றிக்கண்ணைத் திறந்த சிவபெருமான் போல்' தலைப்பு வெளிச்சத்தைப் போட்டுக் கொண்டு மதராஸ் மெயில் வருகிறது. ஆதனூரில் அது நிற்காது. ரயில்பாதையில் வந்துகொண்டிருக்கிறான் கருப்பன்.

"தூரத்திலிருந்து இருவர் அவனைக் கண்டுவிட்டார்கள்.

மகனும் மருமகனும்; இயற்கைச் சட்டத்தின்படி அப்படித்தான்."

அவனைக் காப்பாற்ற ஓடிவருகின்றனர். ஆனால் மூவருமே ரயிலுக்கு பலியாகின்றனர். புதுமைப்பித்தன் முடிக்கிறார்.

"மூவரின் ரத்தங்கள் ஒன்றாய்க் கலந்தன. ஒன்றாய்தான் இருக்கின்றன. இதில் யாரை நந்தன் என்பது?

புதிய ஒளியை இருவர் கண்டனர். இருவிதமாகக் கண்டனர். இறந்தபிறகாவது சாந்தியாகுமா?"

புதுமைப்பித்தன் மனதில் ‘நந்தன் என்பதற்குரிய தகுதி படைத்தவர்கள் இருவர்’ இருந்தாலும், விடை ‘பாவாடைதான் புதிய நந்தன்’ என்பதே. பழைய நந்தன் திருப்பன்கூரில் நந்தியை விலகச் செய்து இறைவனைத் தரிசித்தார்; சிதம்பரத்தில் இறைவனைக் காண வேண்டுமென்று சென்றார்; அன்றைய சமூக இறுக்கத்திற்குப் பலியானார் (ஆனால் புதுமைப்பித்தன் இறைவனால் பலியானதாகத்தான் நினைக்கிறார்). புதிய நந்தன் பிராடஸ்டண்டு மதத்தில் சேர்ந்ததால் கல்வி கற்றதால் - பல சமூகத்தடைகளை (நந்தி) வென்றுவிட்டான். ஆனால் ‘தரிசனம்’ இன்னும் கிடைக்கவில்லை. பிராடஸ்டண்டு மதத்தில் கிடைக்குமா, கத்தோலிக்க மதத்தில் கிடைக்குமா, பெரியாரின் இயக்கத்தில்தான் கிடைக்குமா என்று தேடியலைந்து கொண்டிருக்கிறான். அந்த நந்தனுக்கு இறைவன் தரிசனம் கிடைக்காததுபோல இவனுக்குச் சமூகநீதி கிடைக்கவில்லை. அவனைத் தூக்கி நெருப்பில் போடச் சொன்ன இறைவனின் நெற்றிக்கண்போல இங்கே ரயில் வந்து இவனைப் பலிகொண்டுவிட்டது.

புதுமைப்பித்தனின் பிரச்சினைக்கு வருவோம்; ராமநாதனை ஏன் நந்தன் என்று சொல்லவேண்டும்? அவன் தனது பாரம்பரியத்தைத் துறந்தவன். ஒரு கீழ்ச்சாதிப் பெண்ணை திருமணம் செய்து கொள்ளத் தயாராக இருந்தவன். அதுவே அவனுக்கு ‘தியாக ஓமகுண்டம்’ என்று புதுமைப்பித்தன் நினைத்தாரோ என்னவோ, அவர் ராமநாதனையும்

பாவாடையையும் ஒன்றாகவே பார்க்கிறார். கதையின் ஆரம்பத்திலேயே சொல்கிறார்; “இரண்டுபேரும் வித்தியாசமான இரண்டு சமூகப் படிகளின் வழியாகச் சென்றார்கள். இரண்டு பேரும் ஒரே உண்மையை இரண்டுவிதமாகக் கண்டார்கள்.” மீண்டும் கதையின் இறுதியில் அதை வலியுறுத்துகிறார்: “புதிய ஒளியை இருவர் கண்டனர். இருவிதமாகக் கண்டனர்.” இவர்களிருவரையும் சாதிபேத சமுதாயத்திற்கு பலியானவர்களாகவே பார்க்கிறார் புதுமைப்பித்தன். எவ்வாறாயினும் புதுமைப்பித்தனின் செய்தி வெளிப்படை உண்மையைக் கண்டாலும், சாதியமைப்பு இருக்கின்ற வரையில் இத்தகைய பலிகள் இருந்துகொண்டுதான் இருக்கும் என்பதே அது. அது இருக்கின்ற வரை சாந்தியில்லை. இப்படிச் சிந்தித்தாலும் ராமநாதனையும் பாவாடையையும் சமமாக – ‘நந்தர்களாக’ வைத்துப் பார்ப்பதை நம்மால் ஏற்க முடிவதில்லை. இது புதுமைப்பித்தன் மனத்தளவில் செய்துகொண்ட சமரசம் என்றுதான் தோன்றுகிறது.

வேடிக்கையான முரண் என்னவென்றால், எந்தக் கருப்பனை அடித்து இரண்டு கண்களையும் ச்ரௌதி குருடாக்கினாரோ, அவன் மகனை ரயிலிலிருந்து காப்பாற்றப் போய் ச்ரௌதியின் மகன் உயிரை இழக்கிறான். சமூகநியதி இல்லையென்றாலும் இயற்கை நியதி என்று ஒன்றிருக்கிறது என்கிறாரா புதுமைப்பித்தன்?

சேக்கிழார் போலவே புதுமைப்பித்தனும் சாதிக்கொடுமை இருப்பதை எடுத்துக் காட்டுகின்றார்; ஆனால் கற்பனையான தீர்வு எதுவும் தரவில்லை. இன்றைக்கு அவ்வளவு எளிதான எந்தப் பிரச்சினைக்கும் தீர்வு சொல்லிவிடவும் முடியாது. ஆனால் புதுமைப்பித்தன் கதையமைப்பு நமக்குப் பல சந்தேகங்களைக் கிளப்புகிறது. ‘புதிய நந்தன்’ என்று தமது கதைக்குப் பெயரிடுகிறார் புதுமைப்பித்தன். அவ்வாறாயின் தோழர் நரசிங்கத்துக்கு இணையாக ராமநாதன் என்னும் ஒரு பாத்திரத்தைப் படைக்க வேண்டிய காரணம் என்ன? காலங்காலமாக இருந்து வருகின்ற ஒரு மூலப்படிவத்திற்கு வடிவம் தருகின்ற புதுமைப்பித்தன் இரண்டு நந்தர்களை உருவாக்கவேண்டிய காரணம் என்ன? ராமநாதனுக்கும் கருப்பனின் மகனுக்கும் இடையில் தொடர்புண்டாக்கிப் படைக்கவேண்டிய அவசியம் என்ன? அவர்களது திருமணத்தை ச்ரௌதி ஏற்றுக்கொள்ளமாட்டார் என்பது வெளிப்படை. கருப்பனை ஏற்றுக் கொள்ளாமல் படைப்பதன் தேவை என்ன? ஒருவேளை தாழ்த்தப்பட்ட சாதியினர் இன்னும் அறியாமையிலே மூழ்கிக் கிடக்கின்றனர் என்பதை வலியுறுத்தவே புதுமைப்பித்தன் இப்படிப் படைத்திருக்கலாம். ஆனால், இதை வேறுவழியில் இன்னும் திறனோடு சொல்லியிருக்கலாமோ என்னும் சந்தேகம் நமக்கு எழுகிறது. கதையை சுவாரசியமாக்கினாலும், அதன் ஒருமையைச் சிதைக்காவிடினும் நோக்கத்தினை இவை சிதைப்பதாகவே காணமுடிகிறது. எப்படியாயினும் **சாதியமைப்பு,**

மாறாதவரை நந்தனர்கள் மீண்டும் மீண்டும் பிறந்து தங்கள் வாழ்க்கையை இழந்துகொண்டுதான் இருப்பார்கள் என்பது ‘புதிய நந்தன்’ கதையிலிருந்து நாம் பெறும் செய்தி.

பார்ப்பனக் குலத்தில் வந்து ராமநாதனும், பறைக்குலத்தில் வந்த நரசிங்கமும் ‘புதிய நந்தர்கள்’ ஆகிவிடுகின்றனர் இக்கதையில், இருவருமே ‘புதிய ஒளியை – வெவ்வேறு வழிகளில் கண்டவர்கள்.’ ஆனால் ஒளியைக் காணாதவர் ஒருவர்தான். அவர்தான் ஜான் ஐயர் – ஒரு வேளாளக் கிருஸ்துவர். கிருஸ்துவ சமயத்தில் இந்துக் கொடுமைகள் இல்லை என்று போதிப்பவர். அதைக் கடைப்பிடிக்காதவர். ஆக இக்கதையை ஆராய்ந்து பார்க்கும்போது மேலும் கீழும் ஒளிபெற்றாலும் நடுவிலுள்ள சாதியர்கள் ஒளிபெறமாட்டார்கள் என்று சொல்ல வருகிறாரோ புதுமைப்பித்தன் என்று தோன்றுகிறது; அப்படித்தானா?

9. குறுந்தொகையில் பொருள் மயக்கம்

‘பொருள்மயக்கம்’ (Ambiguity) என்பதற்குப் பொருள், பல அர்த்தங்கள் ‘மயங்கும்’ தன்மை அல்ல. மாறாக, ஒரே கூற்றிற்குப் பல அர்த்தங்கள் தோன்றுகின்ற நிலைதான் அது. ஆக, இச்சொல்லிலேயே ஒரு தவறான எண்ணம் ஏற்பட்டு விடுகிறது. ஒரு செய்யுளுக்கு அர்த்தம் இதுவாக இருக்கலாமா அல்லது வேறு ஒன்றாக இருக்கலாமா என வாசகன் யோசிக்கும் நிலை என்று வேண்டுமானால் கூறலாம். ஆகவே புதுக்கவிதை ஏற்பட்ட அண்மைக்காலத்திலும் கூட இதனைக் கவிதையின் ஒரு பயனள்ள கூறாக ஏற்பதில் தயக்கம் இருந்துள்ளது. இதற்குக் காரணம், பொருள் மயக்கம் என்பதைப் பொருட் குழப்பம் என்றும், இது தெளிவுக்கு மாறானது என்றும் கருதியமைதான். நம் நாட்டில், கவிதைக்குத் தெளிவு தேவை என்ற கருத்து ஏற்கப்பட்ட ஒன்று. கம்பனும் ‘சவியுறத் தெளிந்து’ என்று சான்றோர் கவியை வருணிக்கின்றார். ஆகவே ‘பொருள் மயக்கம்’ என்ற சொல்லைவிட ‘பல பொருள் கொண்ட நிலை’ (Polysemy) என்ற சொல்லையே பயன்படுத்தலாம். ஆனால் முன்னது இலக்கியத்தில் பயன்படும் நிலை; பின்னது அகராதியில் பலபொருள் ஒரு சொல்லுக்குக் காணப்படும் நிலை. அதுதான் வித்தியாசம்.

பழங்காலக் கவிதை நோக்குப்படி பார்த்தாலும் ஒரு கவிதைக்குப் பல அர்த்தங்கள் இருப்பது இயல்பான விஷயம் என்றே கருதினர். சங்கக் கவிதைகளுக்கு மேல்தள அர்த்தம் ஒன்றும், அடித்தள அர்த்தங்கள் ஒன்றோ பலவோ எனவும் (உள்ளுறை, இறைச்சி) காணப்படுகின்றன. மேலும், ஒரே செய்யுளுக்கும் இரண்டு மூன்று துறைகள் வகுக்கப்பட்டிருப்பதையும், ஏதோ ஒரு குறிப்பிட்ட துறையில் சேர்க்கப்பட்ட ஒரு குறுந்தொகை, நற்றிணை அல்லது அகநானூற்றுச் செய்யுளை உரையாசிரியர்கள் தாங்கள் உதாரணத்திற்கு எடுத்தாளும்போது, வேறு துறைகளில் இணைத்துப் பொருள் தருவதையும் நிறையக் காணலாம். ஆகவே, சங்ககாலத்தில் 'ஓர் அர்த்தம் மட்டுமே செய்யுளுக்கு உரியது' என்ற கோட்பாடு இருந்ததாகத் தெரியவில்லை.

எனினும் எப்படியோ, காலப்போக்கில், கவிதை என்பது ஆசிரியன் கருதிய ஒரே ஒரு பொருளை மட்டுமே கொண்டது என்றும், அந்தப் பொருளை கண்டறிந்து வெளிப்படுத்துவது ஒன்றே திறனாய்வாளன் அல்லது வாசகனின் செயல் என்றும் கருதப்படலாயிற்று. ஆகவே ஒரு கவிதைக்கு ஒரு பொருள் மட்டுமே சாத்தியம் என்ற எண்ணம் வேரூன்றலாயிற்று.

ஆனால் இவ்வாறிருப்பது இயல்பான நிலையன்று; ஆகவே பல பொருள் கொண்ட பகுதிகளை உரையாசிரியர்கள் காண

நேரிட்டபோது, அல்லது முன்பு ஓர் உரையாசிரியர் கூறிய கருத்துக்கு மாறாகத் தாங்கள் வேறு ஒரு கருத்தைக் கூற நேரிட்டபோது, ‘தாங்கள் கூறும் பொருள் தான் சரியானது’ என்றும், ‘பிற உரையாசிரியர்கள் கூறும் பொருள்கள் தவறானவை’ என்று வாதிடும் நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டனர். அதாவது, தாங்கள் கூறுவது மட்டுமே ‘ஆசிரியனது கருத்து’, பிற உரையாசிரியர்கள் கூறுபவை ‘ஆசிரியனது கருத்தன்று’ என்று சொல்லும் நிலைக்கு ஆளாயினர். இதில், ‘ஆசிரியனது கருத்தை நான் மட்டுமே சரியாக உணர்ந்துள்ளேன். பிறரால் சரிவர உணர முடியவில்லை’ என்னும் ஒரு செருக்கு நோக்கும் இருந்தது. பல்வேறு உரையாசிரியர்களது உரைகளையும் படிப்பவர்கள் இம்மாதிரியான கருத்துப் போராட்டங்கள் பலவற்றை நன்கு காணமுடியும்.

மோழிகாலத்திற்குக் காலம் மாறக்கூடியது. சொற்பொருள் மாற்றங்கள் (Semantic changes) எந்த மொழியிலும் இயல்பாக நேரிடக் கூடியவையே. ‘நாற்றம்’ என்பதற்கோ ‘எண்ணெய்’ என்பதற்கோ பழங்காலப் பொருளை நாம் இன்று வழக்கில் கொள்வதில்லை. மேலும் காலப்போக்கில் எதிரான அர்த்தங்களும் சொற்களுக்குத் தோன்றிவிடுகின்றன. சங்க இலக்கியத்தில் ‘நடுநாள்’ என்ற சொல்லுக்கு ‘நள்ளிரவு’ என்றே பொருள். இப்போது நடுப்பகல் என்றே நாம் பொருள் கொள்ளுவோம். பழந்தமிழில் ஒளிவீசும் மாணிக்கத்தினை ‘நிழல் அவிர் மணி’ என்பர். நிழல் என்றால் ஒளி

என்றே அங்கு பொருள். இப்போது நிழல் என்றால் ‘இருளடர்ந்த பகுதி’ என்றோ ‘வெயில் அற்ற பகுதி’ என்றோ பொருள் கொள்ளுகின்றோம். வடக்கு மாவட்டங்களில் ‘கோளாறு’ என்றால் குறைபாடு அல்லது தவறான நடத்தை என்னும் பொருள் தோன்றிவிட்டது. ஆனால் தெற்கு மாவட்டங்களில் பேச்சு வழக்கில் இன்னும் ‘கொள்ளுகின்ற வழி’ என்பதாகவோ, வழிமுறை என்பதாகவோ இச்சொல் பொருள்படுகின்றது. மேலும் ஒரே சொல்லுக்கு வட்டார வழக்குகளில் பல்வேறு அர்த்தங்கள் பிறந்துவிடுகின்றன. இவ்வாறிருப்பது தான் மொழியின் இயல்பு.

மேலும் கவிதை, உரைநடையைவிடச் செறிவானது. வாக்கியத்தின் பல கூறுகள் எப்படி இணைப்புப் பெற வேண்டும் என்பது வாசகனின் உய்த்துணர்வுக்கு விடப்படும்போது, பல்வேறு அர்த்தங்கள் பிறக்கும் வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது.

ஆகவே, இந்த நூற்றாண்டின் புதுத்திறனாய்வாளர்கள், பொருள் மயக்கம் என்பதைக் கவிதையின் இன்றியமையா இயல்பு என்று கொண்டனர். பொருள் மயக்கத்தினைப் பெறாதவை சிறந்த கவிதையல்ல என்றும், ஒரு நல்ல கவிதைக்குப் பல்வேறு அர்த்தங்கள் இருப்பது அவசியம் என்றும் கோட்பாடு தோன்றியது. இதற்கு முக்கியக் காரண கர்த்தாவாக அமைந்தவர் அமெரிக்கத் திறனாய்வாளர் ஐ.ஏ. ரிச்சட்ஸ் (I.A. Richards). கவிதைமொழி வேறு,

அறிவியல் மொழி வேறு என்று மொழியைப் பாகுபடுத்தி, அவற்றின் இயல்புகள் பற்றி இவர் பேசியபோது, அறிவியல் மொழி என்பது தட்டையானது, ஒரே அர்த்தத்தை உலகெங்கும் கொண்டது, சாயைகள் (nuances) அற்றது என்பதையும், கவிதை மொழி இதற்கு மாறாகப் பல பொருள்களும் சாயைகளும் கொண்டது என்பதையும் வலியுறுத்தினார். இக்கருத்தினை விரிவாக்கிய அவரது மாணவர் எம்சன் (William Empson). கவிதைகளில் பல்வேறு பொருள்கள் எவ்வாறு ஏற்படுகின்றன என்பதனை ஆராய்ந்து Seven Types of Ambiguity என்னும் நூலையே வெளியிட்டார்.

முன்பே கூறியபடி, தமிழில் மட்டுமன்றி, இந்திய இலக்கியக் கோட்பாட்டிலும் கவிதை பல்வேறு அர்த்தங்கள் கொண்டது என்பதை உணர்ந்தே இருந்தார்கள். சமஸ்கிருதத்திலும் ‘தொனி’ போன்ற கோட்பாடுகளைக் காணலாம். இருப்பினும் உள்ளுறையோ, இறைச்சியோ, தொனியோ எதுவாயினும் கவிதை வெளிப்படையாகக் கூறும் விஷயத்திற்கு அனுசரணையாக இருக்கவேண்டுமென்று மட்டுமே இந்தியக் கொள்கையாளர்கள் நினைத்தனர். மேலை இலக்கியக் கொள்கையாளர்களோ மாறுபட்டும் இவை அமையலாம் என ஏற்றுக் கொண்டனர்.

இங்கு ஒரு வேறுபாட்டினைக் கருத வேண்டும்; சிலேடை (PUN) என்பது வேறு, பொருள் மயக்கம் என்பது வேறு. உரையாசிரியர்களது

உதாரண வாயிலாகவே நோக்கினால், ‘செம்பொன்பதின்றொடி’ என்பது சிலேடை. ஆனால் ‘புலிகொல் யானை’ என்பது பொருள் மயக்கம் கொண்டது. இலக்கிய எடுத்துக்காட்டுகளைக் கொண்டே காண்போம்; குறுந்தொகைக் கடவுள் வாழ்த் தின் ஈற்றடிகள் பின்வருமாறு செல்கின்றன.

சேவலங் கொடியோன் காப்ப

ஏம வைகல் எய்கின்றால் உலகே.

சேவற்கொடியோனாகிய முருகப்பெருமான் காத்தலினால் உயிர்கள் இன்பமான வாழ்க்கையை எய்தின என்று பொருளோடு, ஒரு கொடியோன் (கொடியவன்) காப்பதனால் உலகம் பாதுகாப்பு எய்திற்று என்னும் முரண்பட்ட பொருளும் இப்பகுதிக்குத் தோன்றுகிறது. இது, சொல் விளையாட்டின் மூலமாக ஒரு வியப்புணர்ச்சியினை விளைவிக்கும் செயல். பொருள் மயக்கம் அல்ல. இம்மாதிரியான சொல் விளையாட்டுகள் பலவற்றை நாம் அன்றும் இன்றும் செய்யுட்களில் காணலாம். ‘வஞ்சியான் வஞ்சியான்’ என்று பழங்காலச் செய்யுளில் வருவதும், ‘கொடியவளே – பூங்கொடியவளே’ என்று பாட்டெழுதுவதும் இந்த வகையைச் சேர்ந்தவையே. இவை வார்த்தைகளை வேண்டுமென்றே கையாளுதல் (Deliberate manipulationof words) என்று சொல்லலாம்.

ஆகவே இவற்றை நிஜமான பொருள் மயக்கங்களாகக் (Genuine ambiguity) கொள்ள முடியாது.

அசலான பொருள் மயக்கம் செய்யுளில் ஒரு முழுமாற்றம் ஏற்படுத்திவிடக் கூடியதாக அமைகிறது. பல சமயங்களில் செய்யுளின் பார்வைக் கோணத்தில் ஓர் அடிப்படையான மாற்றம் ஏற்படுத்த வல்லதாகவும் அமைகிறது. உதாரணத்திற்கு ஒரு குறட்பாவைக் காணலாம்.

அறத்தாறு இதுஎன வேண்டா சிவிகை

பொறுத்தானோடு ஊர்ந்தான் இடை.

இதற்குப் பரிமேலழகர் போன்ற பழைய உரையாசிரியர்கள் ஒரு விதமாகப் பொருள் கொள்ளுவர்; திரு.வி.கா. போன்ற நவீன உரையாசிரியர்கள் வேறு விதமாகப் பொருள் கொள்ளுவர். இதற்குக் காரணம் இந்தச் செய்யுளில் சொல்லாமல் விடப்படும் பகுதி (‘கூற்றெச்சம்’ என்று சொல்லலாமா?) ஒன்று இருப்பதுதான். இக்குறட்பாவில் இரு வாக்கியங்கள் உள்ளன: ஒன்று முற்றாகவும் இன்னொன்று எச்சமாகவும் விடப்படுகின்றன. ‘அறத்தாறு இது என வேண்டா’ என்பது முற்று. ‘சிவிகை பொறுத்தானோடு ஊர்ந்தான் இடை’ என்பது வெறும் பெயர்த்தொடர்தான். எழுவாய் மட்டும் தான் உள்ளது. இதற்கான பயனிலைகளை வெவ்வேறாக இட்டு

நிரப்புவதனால் இரு வேறுபட்ட பொருள்கள் உருவாகின்றன. ‘இருவருக்கும் இடையிலான வேறுபாட்டைப் பார், அதுவே போதும்’ எனப் பழைய உரையாசிரியர்களும், ‘இருவர்க்கும் இடையிலான வேறுபாட்டைப் பார்த்து முடிவுக்கு வராதே’ என நவீன உரையாசிரியர்களும் பொருள் முடிவு கொள்ளுகின்றனர். இதற்குத் தக, முதல் வாக்கியத்தையும் மாற்றியமைத்துக் கொள்கின்றனர். இங்கே சிலேடை இல்லை. சொல் விளையாட்டில்லை. ஆனால் பொருள் முழு மாற்றம் அடைவதைப் பார்க்கிறோம்.

இம்மாதிரியான அசலான பொருள் மயக்கங்களில் மட்டுமே நாம் கவனத்தைச் செலுத்த வேண்டும். குறுந்தொகையில் மட்டுமல்ல, பல சங்கப் பாக்களில், சொல்ல வருவதை முழுமை பெற முடிக்காமல் குறிப்பால் உணர விட்டு விடுவதனாலேயே (குறிப்பெச்சம்) பொருள் மயக்கம் உருவாகிறது. இம் மாதிரிப் பொருள் மயக்கத்திற்கு குறுந்தொகை முதற்செய்யுளே நல்ல சான்று.

செங்களம் படக்கொன்று அவுணர்த் தேய்த்த

செங்கோல் அம்பிற் செங்கோட்டு யானைக்

கழல்கொடிச் சேஎய் குன்றம்

குருதிப் பூவின் குலைக் காந்தட்டே. (குறு.1)

வெளிப்படையான இதன் பொருள், ‘முருகனுடைய (இக்) குன்றம், நிறைய செங்காந்தட் பூக்களை உடையது’ என்பதுதான். பழைய காலத்தில் இதற்கு எவரோ எழுதிவைத்த திணை துறைக் குறிப்புகளை மறந்துவிட்டுக் கவிதையை மட்டும் நோக்குங்கள்: இது யார் கூற்று? யாருக்குச் சொல்லுவது? எதற்காக இது சொல்லப்படுகிறது? இக்கூற்றினைத் தோழி மட்டுமே கூறுவதாக ஏன் எடுத்துக் கொள்ளவேண்டும்? தலைவன் அல்லது தலைவி – அல்லது வேறு பிறர்கூட - கூறுவதாக எடுத்துக் கொண்டால் இதற்குப் பல்வேறு அர்த்தங்கள் உருவாகக் கூடிய நிலை காணப்படுகிறது. கவிதைகளில் செறிவு என்று சொல்லப்படுவது இம்மாதிரிப் பல சாத்தியப் பாடுகளைத் தன்னுள் அடக்கியிருக்கும் தன்மைதான்.

இவ்வளவு பரந்துபட்ட சூழலமைப்புச் சாத்தியப்பாடுகளைத் தரும் கவிதைகள் மிகப்பல இருக்க இயலாது, எனினும் வெவ்வேறுபட்ட ஓரிரு சூழல்களைத் தமக்குள் அடங்கிய கவிதைகள் பல உண்டு. சான்றாக,

காலே பரிதப்பினவே கண்ணே

நோக்கி நோக்கியவாள் இழந்தனவே

அகலிரு விசும்பின் மீனினும்

பலரே மன்ற இவ்வுலகத்துப் பிறரே. (குறு. 44)

பழங்காலத்திலிருந்தே இக்கவிதையைச் செவிலி கூற்றாகவும், தலைவி கூற்றாகவும் கொண்டு இருவேறு விதமாகப் பொருளுரைக்கும் மரபு உண்டு. குறுந்தொகைக் கவிதைகள் பலவற்றில் கூற்று நிகழ்த்துபவரையும், முன்னிருந்து கேட்பவரையும் உய்த்துணர முடிந்தாலும், எதற்காக அக்கூற்று நிகழ்த்தப்படுகிறது என்னும் நோக்கம் தெளிவாக இருப்பதில்லை. சான்றாக,

நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று

நீரினும் ஆரளவின்றே சாரல்

கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு

பெருந்தேனிழைக்கும் நடனொடு நட்பே. (குறு. 3)

'நாடனொடு நட்பு உயர்ந்தது' என்று சொல்வதாக வருவதனால் இது தலைவி கூற்றாகவோ, தோழி கூற்றாகவோ கொள்ளப்பட இடந்தருகிறது. ஆனால் எதற்காக இக் கூற்று சொல்லப்பட வேண்டும்? இங்குதான் தொல்காப்பிய மரபு நம் உரையாசிரியர்களுக்குக் கைகொடுக்கிறது. அதனை ஒட்டி அவர்கள் விளக்கங்கள் தருகின்றனர். எனினும் இதனை ஒரு திறந்த கூற்றாகக் (Open statement) கொண்டு பார்க்கும்போது இதற்குப் பலவேறு சூழல்களைப் பொருத்திப் பார்க்க முடியும் என்பது வெளிப்படை. ஆகவே பல்வேறு பொருள்களும் தோன்றுகின்றன.

சில சமயங்களில் தொல்காப்பிய மரபினை ஒட்டிச் சூழலை அமைத்தல் என்பது கேலிக்கிடமான, பொருந்தாத எல்லைக்கும் பழைய உரையாசிரியர்களை இட்டுச் சென்றுவிடுகிறது. சான்றாக,

அமிழ்து பொதி செந்நா அஞ்சா நிவந்த

வார்ந்திலங்கு வையெயிற்றுச் சின்மொழி அரிவையைப்

பெறுகதில் அம்மே யானே! பெற்றாங்கு

அறிகதில் அம்ம இவ்வூரே! மறுகில்

நல்லோன் கணவன் இவன் எனப்

பல்லோர் கூற யாஅம் நாணுகம் சிறிதே. (குறு. 14)

இதற்குத் 'தோழி குறை மறுத்துழி, மடலேறுவல் என்பது படச் சொல்லியது' எனத் துறை வகுத்துள்ளனர். இது வலிந்து சூழலமைத்தல் ஆகும். காரணம், பாடற்பொருள் தலைவன் கூறுவதாகப் பின்வருமாறு உள்ளது. "நான் இந்தப் பெண்ணை மனைவியாக அடைவேனாக! அதனை இந்த ஊர் அறிவதாக! 'இந்த நல்ல பெண்ணின் கணவன் இவன்' எனப் பிறர் என்னைப் பாராட்டும் மொழி கேட்டு நான் சிறிது நாணுவேனாக!" இதுதான் பொருள். தலைவியோடு பழகிய தலைவன் அவளது நற்பண்புகளை உணர்ந்து பெருமிதம் கொள்வதாகக் கொள்ளுவதே இயல்பான பொருள்.

அதைவிட்டு இதில் தலைவன் மடலேறும் குறிப்பு இருப்பதாகக் கொண்டு பொருளுரைப்பது மிகவும் அபத்தமானது. மரபை அர்த்தமின்றிப் பிடித்துக் கொண்டு உழலுவது இந்த எல்லைக்கு உரையாசிரியர்களைக் கொண்டு செல்கிறது. மடல் பற்றிய சிறு குறிப்பும் இதில் இல்லை – பெருமித உணர்ச்சிதான் இருக்கிறது. மடல் பற்றிக் கூறுவதாயின் தலைவன் வெளிப்படையாகவே சொல்லிவிடுவான் - “மாவென மடலும் ஊர்ப” (குறு. 17) – என்று.

இன்னொரு சான்று - கூற்று நிகழ்த்துவோர், கேட்போர் தெரிந்தாலும் சூழலைப் பொருத்தியமைப்பதில் சிக்கல் தோன்றுவதற்கு:

அணிற்பல்லன்ன கொங்கு முதிர் முண்டகத்து

மணிக்கேழன்ன மாநீர்ச் சேர்ப்ப!

இம்மை மாறி மறுமை ஆயினும்

நீ ஆகியர் என் கணவனை;

யானாகியர் நின் நெஞ்சு நேர்பவளே. (குறு. 49)

கூறுவது தலைவி, கேட்பவன் தலைவன் என்பது மிகமிக வெளிப்படை. ஆனால் இந்தக் கூற்றினை தலைவி எதற்காகக் கூறுகின்றாள்? வேவ்வேறு சூழல்களைப் பொருத்துவதால் வெவ்வேறு அர்த்தங்களைப் பெறக்கூடும். வரன்முறையாகப்

பரத்தையிடம் சென்று வந்த தலைவனுக்குத் தலைவி கூறுவதாகவே இப்பாட்டு கொள்ளப்படுகிறது. ஏன் அப்படிக் கொள்ளவேண்டும்? இப்பிறவியில் சேர முடியாமல் தடைகளால் மனம் வருந்தும் காதலி, ‘இந்தப் பிறவி போய் மறுமை வந்தாலும் நீயே என் கணவன் ஆவாயாக!’ என்று சொல்வதாகக் கொள்ள முடியாதா என்ன? இங்குதான் சங்கப் பாடல்களுக்குரிய சூழல்களை ஒரே அர்த்தம் என்னும் கதவு கொண்டு மூடிவிடாமல் திறந்து வைக்க வேண்டிய தேவை மிகவும் உணரவேண்டிய ஒன்றாகிறது. குறிப்பாகக் கல்லூரி மாணவர் நிலையில், இவ்வாறு பல்வேறு சூழல்களமைப்பதால் இவை பெறும் பல்வேறு அர்த்த விகாசங்களை எடுத்துக் காட்டிக் கவிதையின் செறிவையும் உண்மை இயல்பையும் மாணவர்களுக்கு நன்கு எடுத்துக்காட்டுவதற்கு மாறாக, வலிந்த ஒரே பொருளைத் திணித்து அவர்களை மூச்சுமுட்டச் செய்யும் நிலையே நமது பாடத்திட்டத்தில் காணப்படுகிறது. இங்கு ஓர் எச்சரிக்கையையும் தந்துவிடலாம்: பல்வேறு பொருள்கள் காண்பது என்பது வலிந்து நமது கருத்துக்களைக் கவிதையில் திணித்தல் அல்ல. (குறு. 14ஆம் பாட்டில் ‘மடல் திணிக்கப்பட்டதைப்போல!) கவிதை எந்தெந்த சூழல்களுக்குத் தனது சொற்கள் வாயிலாக இடமளிக்கின்றதோ, அவற்றைக் கூர்ந்து கவனித்து ஆராய்வதுதான். இதனைத்தான் மேற்கத்தியத் திறனாய்வாளர்கள் close study, scrutinizing study of the

text என்கின்றனர். நமது நாட்டிலும் ‘எழுத்தெண்ணிப்படித்தல்’ என்னும் மரபு உண்டு. அதனை உயிர்ப்பிக்க வேண்டும்.

சங்கக் கவிதைகளில் சூழலைச் (context) சரியான முறையில் பொருத்தி நோக்குவதன் இன்றியமையாமை கருதியே இதுவரை சூழல் பற்றி நோக்கப்பட்டது. ஆனால் ஒரு கவிதையின் சொற்கள், தொடர்கள் அவை எவ்விதம் பொருந்துகின்றன என்பதும் முக்கியமானது. இவை அமையும் முறைகளும், இவற்றின் விடுபாடுகளும் பல்வேறு அர்த்தங்களை உருவாக்க வல்லவை. சான்றாக, குறுந்தொகை 2 ஆம் பாட்டு – ‘கொங்குதேர் வாழ்க்கை’. இது தலைவன் தலைவியினது நலத்தினைப் பாராட்டுவதாகக் கொள்ளப்பட்டு வருவது. சூழல் இயற்கைப் புணர்ச்சி.

இக்கவிதையின் முக்கியமான இரண்டு சொற்களை நோக்கலாம்: ஒன்று அரிவை, இன்னொன்று தும்பி, ‘அரிவை’ என்பதற்கு வயது சார்ந்த பொருள் கொள்ளக்கூடாது என்றும் பொதுவாகப் ‘பெண்’ என மட்டுமே பொருள் கொள்ள வேண்டும் என்றும் உ.வே. சாமிநாதையர் போன்றோர் எச்சரித்துள்ளனர். காரணம், இயற்கைப் புணர்ச்சியின்போது நலம் பாராட்டல் என்ற துறையை அவ்வாறு பொருள் கொள்வது சிதைந்துவிடும் என்ற பயமே. ஏன் இயற்கைப் புணர்ச்சி என்ற சூழலை அவசியமாகக் கொள்ள வேண்டும்? தலைவனும் தலைவியும் திருமணமாகிப் பல ஆண்டுகள் கழிந்த

பின்னரும் - தலைவி மூத்து அரிவை ஆன பின்னரும் - இந்த அளவு தலைவன் பாராட்டுகின்றான் என்பது இல்லறத்திற்குச் சிறப்புச் சேர்க்கக் கூடியதுதானே? திருவிளையாடற் புராணத்தின் பகுதியாக இக்கதையை மாற்றியவர்கள் நிச்சயமாக இப்படிக் கருதியதனால்தான் போலும், அரிமர்த்தனப் பாண்டியன் தன் மனைவி கூந்தலின் மணம் பற்றி ஐயமெழுப்பியதாக எழுதிவிட்டார்கள்!

தும்பி என்னும் சொல் இன்னொரு பரிமாணத்தை இக்கவிதைக்கு அளிக்கக் கூடியது. தலைவன் தன்னைத் தானே ‘தும்பி’ என விளித்துத் தனக்கே சொல்லிக்கொள்வதாக (Self-reflexive) இதனை நோக்கலாம். ‘நீ ஏன் பல பூக்களிலும் தேனை நாடி அலைகின்றாய்? இவளைவிடச் சிறந்த பெண் எவருண்டு?’ என அறிவுரை தனக்குக் கூறிக் கொள்வதாகவே இப்போது இது அமையும். இவ்வாறு சொற்களைக் கூர்ந்து நோக்கும்போது அவை பல்வேறு சுவையான செய்திகளைத் தரவல்லவை, பாடற்பொருளை பல்வேறு விதமாக மாற்றியமைக்கக் கூடியவை ஆகின்றன.

குறுந்தொகையில் பொருள் மாற்றத்தை உண்டாக்கக் கூடிய தொடர்களும் பல கவிதைகளில் அமைந்துள்ளன. ஆனால் தொடர்களால் உண்டாகும் பொருள் மாற்றம் அடிப்படையானதன்று. நாம் நலம் பாராட்டல் என்னும் அளவில் கொண்டாட இவை உதவலாம். சான்றாக –

யாது செய்வாங் கொல் தோழி நோதக

நீர் எதிரி கருவிய கார் எதிர் கிளை மழை

உளதையும் குளிரொடு பேதுற்று மயங்கிய

கூதிர் உருவின் கூற்றம்

காதலர்ப் பிரிந்த எற்குறித்து வருமே. (குறு. 197)

இங்கு 'நீர் எதிர் கருவிய கார் எதிரி கிளை மழை உளதையும் குளிரொடு பேதுற்று மயங்கிய' என்ற தொடரை, 'கூதிர் உருவின் கூற்றம்' என்னும் பெயர்த் தொடரோடும் இணைக்கலாம். 'காதலர்ப் பிரிந்து என்னை' என்னும் பெயர்த் தொடரோடும் சேர்க்கலாம். இம்மாதிரிச் சேர்க்கை அடிப்படைப் பொருள் மாற்றம் எதனையும் உருவாக்கவில்லை. இவ்வாறே,

எஃகு விளங்கு தடக்கை மலையன் கானத்து

ஆரம் நாறும் மார்பினை

வாரற்கதில்ல – வருகுவள் யாயே. (குறு. 198)

'ஆரம் நாறும் மார்பினை' என்பது தலைவனை நோக்கிய விளி. 'எஃகு விளங்கு தடக்கை மலையன் கானத்து ஆரம் நாறும் மார்பினை' என்று இணைத்துக் கொள்ளலாம்; அன்றி, 'ஆரம் நாறும் மார்பினை!

எஃகு விளங்கு தடக்கை மலையன் கானத்து வாரற்காதில்ல’ என்றும் இணைத்துப் பொருள் கொள்ளலாம். இவையெல்லாம் பொருள்மயக்கம் என்பதில் அடங்கும் என்றாலும், அடிப்படைப் பொருள் மாற்றங்களைச் சொற்கள் உண்டாக்கும் அளவுக்கு இவை உருவாக்கவில்லை. இம்மாதிரித் தொடர் இணைப்பு மாற்றங்கள் எந்த அளவுக்குப் பொருள் மயக்கம் தரவல்லவை என்பதை இன்னும் நன்கு ஆராய வேண்டும்.

பெருமளவு பொருள் மாற்றத்தை விளைவிக்காவிட்டாலும், தலைவி கூற்றா, தோழி கூற்றா என ஐயுறும் நிலையில் குறுந்தொகையில் பல பாடல்கள் காணக்கிடக்கின்றன. தொல்காப்பிய மரபுப்படி இவற்றைப் பெரும்பாலும் தோழி கூற்றாகவே கொள்கின்றனர். ஆனாலும் இவற்றைத் தலைவி கூற்றாகக் கொள்ளும்போது உணர்ச்சிச் சிறப்பு அமைகிறது. சான்றாகப் பின்வரும் கவிதைகளைக் காண்க:

ஊஉர் அலர் எழச் செரி கல்லென

ஆனாது அலைக்கும் அறனில் அன்னை

தானே இருக்க தன் மனை யானே

நெல்லி தின்ற முள் எயிறு தயங்க

உணல் ஆய்ந்திசினால் அவரொடு சேய்நாட்டு

விண்தொட நிவந்த விலங்குமலைக் கவாஅன்

கரும்பு நடுபாத்தி அன்ன

பெருங்களிற்று அடிவழி நிலை இய நீரே. (குறு. 262)

இதே போல,

பெண்கொலை புரிந்த நன்னன்போல

வரையா நிரையத்துச் செலீஇயரோ அன்னை!

ஒரு நாள், நகை முக விருந்தினன் வந்தெனப்

பகை முக ஊரின் துஞ்சலோ இலளே. (குறு. 292)

முன்னதற்கு, 'உடன்போக்கு நேர்ந்த தோழி, கிழத்திக்கு உடன்போக்கு உணர்த்தியது' என்றும், பின்னதற்குத் 'தோழி காப்பு மிகுதி சொல்லியது' எனவும் துறைகள் வகுக்கப்பட்டுள்ளன என்றாலும், இவை போல்வனவற்றைத் தலைவி கூற்றுகளாகக் கொள்வதே பொருந்தும். குறிப்பாக (குறு, 262இல் உள்ளபடி) தோழி உடன்போக்கினை நிச்சயித்துவிட்டுத் தலைவிக்கு உணர்த்தினாள் என்பவையெல்லாம் நடைமுறைக்குச் சற்றும் பொருந்தாதவை.

மேற்கண்டவற்றையெல்லாம் காணும்போது, குறுந்தொகையில் சூழலை உருவாக்கிப் பொருத்துவதன் வாயிலாகவே

பொருள்மயக்கம் பெரிதும் அமைகின்றது என்பதும், சொற்கள் பலவிதப் பொருள்களை உருவாக்குவதில் பெரிதும் பங்கு கொள்கின்றன என்பதும், தொடர்கள் அவ்வளவு இன்றியமையா இடத்தினைப் பெறவில்லை என்பதும் புலனாகின்றது. தோழி – தலைவி கூற்றுகள் உறழ்ச்சியாகப் பல பாட்டுகளில் அமையும் தன்மை கொண்டுள்ளன. இவை ஆழ்ந்து ஆராயப்பட வேண்டியவை. இம்மாதிரிப் பல்வேறு வகைகளில் இன்னும் ஆழமாக ஆராய்ந்தால் சங்க இலக்கியங்களில் இலக்கியச் சிறப்பு தெள்ளெனப் புலப்படுமாறு செய்யலாம்; உலக இலக்கியங்களின் - குறிப்பாக, நவீன இலக்கியங்களின் தன்மைகளைப் பெற்ற இலக்கியங்கள் பழங்காலத்திலேயே தமிழில் உண்டு என நிரூபிக்கவும் இயலும்.

10. திருமந்திரமும் திருக்குறளும்

திருக்குறள் எல்லாவற்றினின்றும் நல்லனவற்றைத் தேர்ந்தெடுக்கும் ஒரு சிந்தனைப் பள்ளியைச் சேர்ந்த நூல். (Eclectic school of thought). இதனைப் பரிமேலழகரும் தமது உரையில் சுட்டிக்காட்டியிருக்கிறார். அதனால் அதனை எந்தச் சிந்தனைக் குழுவாயினும் எந்தத் தத்துவத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் ஆயினும் ஏற்றுப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர். திருமந்திரமும் ஏறத்தாழ அதுபோன்று எல்லாவற்றினின்றும் நல்லனவற்றைத் தேர்ந்தெடுக்கும் ஒரு சிந்தனைப் பள்ளியைச் சேர்ந்த நூலே ஆகும். (Eclectic school of Mysticism).

திருக்குறளின் அமைப்பு யாவருக்கும் தெரிந்த ஒன்றே ஆகலின் அதனைவிட்டு, திருமந்திரத்தைப் பற்றிய அடிப்படையான சில செய்திகளைக் காணலாம். திருமந்திரம் ஏறத்தாழ கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்டிருக்கலாம் என்ற கருத்து நிலவுகிறது. இது அறநூல்களின் காலம். திருக்குறளின் காலமும் ஏறத்தாழ அதுவாகவே இருக்கலாம். சற்றே முன்பின்னாக இரு நூல்களும் தோன்றியிருக்கலாம் என்று கருத வாய்ப்புள்ளது. அதனாலும் இரண்டின் கருத்தோட்ட ஒப்புமையும் (அதாவது, நல்லனவற்றைப்

பல நூல்களினின்றும் திரட்டிச் சொல்லுதல்) ஏற்பட்டிருக்கலாம். மேலும் இரண்டிற்கும் சொல் - தொடர் ஒப்புமைகளும் மிகுதி.

திருமந்திரம் சைவத்திருமுறைகளில் பத்தாவதாக வைக்கப்பட்டது என்பது அனைவரும் அறிந்ததே. ஆயினும் இதன் அமைப்பு பிற திருமுறைகளினின்றும் வேறுபட்டது. முதல் ஒன்பது திருமுறைகளும் பதினொராம் திருமுறையும் தோத்திரங்கள். பன்னிரண்டாம் திருமுறை சைவத் தொண்டர் வரலாறு. திருமந்திரம், இவையிரண்டுமே கிடையாது. இது ஒரு வாத்திர நூல் - ஆகம நூல். எனவே இதனைப் பிற்காலத்தில் தோன்றிய சாத்திர நூல்களோடு வைப்பது ஒருபுடை பொருந்தும். எனினும் நூல்களினின்றும் மேம்பட்டு, திருமந்திரம் யோக மார்க்கத்தை – சித்தர் மார்க்கத்தைப் புகட்டும் எளிய நூலாகவும் விளங்குகிறது. எனினும் காலமுதன்மை நோக்கியோ அதன் எளிமை நோக்கியோ அதனைத் திருமுறைகள் வரிசையிலே சேர்த்துவிட்டார்கள். சித்தர் நூல்களின் வரிசையிலே முதலாவதாக வைக்கப்பட வேண்டய நூல் இது.

திருமந்திரத்தின் செறிவு, சொல்லாட்சி, இலக்கிய நயம் ஆகியவை சிறப்புடையவை. இதன் அடிகள் பெரும்பாலும் தம்மளவில் முடியும் தன்மை கொண்டவை. பல சமயங்களில் முதலிரு அடிகள் தம்மளவில் முடிந்து, மூன்றாம் நான்காம் அடிகள் இணைந்துவரும் தன்மை படைத்தவை. இவற்றில் சொற்களின், தொடர்களின் திரும்பத்

திரும்ப வருதலும் மிகுதி. இத்தன்மைகளாலும், வெண்சீரில் இவ்வடிகள் அமைவதாலும் மனத்தில் எளிதாக நிற்கும் தன்மையைத் திருமந்திர அடிகள் பெற்றுள்ளன. ஒரு பொன்மொழி பழமொழித் தன்மையையும் பெற்றுள்ளன. உதாரணமாக:

அன்பு சிவம் இரண்டென்பர் அறிவிலார்

அன்பே சிவமாவது ஆரும் அறிகிலார்

அன்பே சிவமாவது ஆரும் அறிந்தபின்

அன்பே சிவமாய் அமர்ந்திருந்தாரே (270)

வெண்சீர்களால் நான்கடிகள் தொடர்ந்து அமையும் இப்படிப்பட்ட யாப்பு திருக்குறுந்தொகை என்னும் தனி யாப்பாகவே பிற்காலத்தில் உருப்பெற்றது. நாயன்மார் பாக்களிலும் மிகுதியாகக் கையாளப்பட்டது. திருக்குறளின் வடிவமும் இதனை ஒத்ததே. (வெண்சீர்களால், முதலடி நான்கு சீர்களும், அடுத்த அடி மூன்று சீர்களும்). வெண்சீர்கள் அறம் சொல்ல ஏற்றவை என்பதால், திருக்குறுந்தொகை யாப்பினைத் தேர்ந்தெடுத்த திருமூலர் குறள் வெண்பாவைத் தேர்ந்தெடுத்த திருவள்ளுவருக்கு என்விதத்திலும் குறைந்தவர் அல்லர்.

திருமந்திரம், 30 உபதேசங்கள், 300 சூத்திரங்கள், 3000 பாடல்களைக் கொண்டது என்று சொல்வது வழக்கம். 3000 பாடல்கள் என்பதில் ஐயமில்லை. நூல் 9 தந்திரங்கள், 232 அதிகாரங்கள், கொண்டு அமைந்துள்ளது. சிவபெருமான் உபதேச்த்தருளியவை 28 ஆகமங்கள் என்றும் 9 ஆகமங்களே திருமந்திர நூலாக அமைந்துள்ளன என்றும் கருதப்படுகிறது. காரணம், காமிகம், வீரம், சிந்தியம், வாதுளம், யாமளம், காலோத்தரம், சுப்பிரம், மகுடம் என்னும் வரிசையில் ஒன்பது ஆகமங்கள் ஒன்பது தந்திரங்களாக அமைந்துள்ளன. நூலின் முதலில் பாயிரம் உள்ளது. முதன்முதலாக சைவசித்தாந்தத்தின் 36 தத்துவங்கள் மூன்று அவத்தைகள் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடும் நூல் ஈதேயாகும்.

திருமந்திரத்தின் ஆசிரியர் திருமூலர் என்று கருதப்படுகிறார். அவருடைய வாழ்க்கை குறித்து ஆதாரப்பூர்வமான தகவல்கள் எதுவும் இல்லை. ஆனால் கட்டுக்கதைகள் பல உண்டு. திருக்குறள் ஆசிரியர் திருவள்ளுவர் பற்றியும் ஆதாரப்பூர்வமான தகவல்கள் எதுவும் கிடையாது. கட்டுக்கதைகளே உண்டு. இவ்வகையிலும் இருவரிடத்தும் ஓர் ஒற்றுமை பிரபலமான ஒரு கதையின்படி இமயமலையின் காஷ்மீரப்பகுதியிலிருந்து தென்னாடு நோக்கி ஆகாயமார்க்கமாக வந்த சித்தர் ஒருவர் மூலன் என்னும் இடையன் ஒருவன் உடலில் புகுந்து இந்நூலைச் செய்ததாகக் கருதப்படுகிறது.

திருமந்திரப்பாயிரத்திற்கும் முன்னால் ஒரு விநாயகர் துதி உள்ளது. அது பிற்காலத்தில் எழுதிச் சேர்க்கப்பட்டதாகலாம். அதிகாரங்கள் சம அளவிலான பாட்டுக்களைக் கொண்டவையாக இல்லை. இரண்டு மூன்று பாட்டுகள் முதலாக ஐம்பது பாட்டுகள் வரையும் கூட அமைந்திருக்கின்றன.

கருத்துகள் ஒப்பீடு

'அகர முதல எழுத்தெல்லாம்' என்பது குறள். 'ஊரும் உலகமும் ஒக்கப் படைக்கின்ற பேரறிவாளன்' (1419) என்பது திருமந்திரம். (பேரறிவாளன் என்ற சொல், 'ஊருணி நீர் நிறைந்தற்றே…' என்னும் குறளிலும் இடம்பெறுகிறது. இம்மாதிரி தொடர் ஒப்புமைகள் ஏராளம்.) இவ்விரு கருத்துக்களுமே உலகிற்கு இறைவன்மூலம் என்று சொன்னாலும் நுட்பமான வேறுபாடு உண்டு. திருக்குறள் குறிப்பிடுவது வரிசை முதல். அகரம் எழுத்துக்களில் முதலாவது என்றாலும் அது பிற எழுத்துகளை உருவாக்குவதன்று. முதலாவதாக அமைவதுதான் அதன் சிறப்பு. அதுபோல, இறைவனும் முதலாவதாக அமைபவன். (காலத்தால் முதலில் தோன்றியவன் என்று வசதிக்காக வைத்துக்கொள்ளலாம்.) ஆனால் திருமந்திரம் சொல்வது இறைவன் காரணமுதல் (இன்னும் பொருத்தமாக, கர்த்தா) என்பது. அதாவது இறைவன் முதலாக வந்தவன் மட்டுமல்ல – எல்லாவற்றையும் படைத்தவன் அவன்தான்.

இறைவன் ஒருவனே என்பது திருமந்திரம் அடிக்கடி வலியுறுத்தும் ஒரே கருத்து.

ஒன்றெ குலமும் ஒருவனே தேவனும்

நன்றே நினைமின் நமனில்லை. (2104)

இதில் ‘பிறப்பொக்கும் எல்லா உயிர்க்கும்’ என்னும் திருக்குறட்பொருளோடு, நற்சிந்தனையோடு வாழ்பவருக்கு நமன் கிடையாது என்பதும் உணர்த்தப்படுகிறது. இன்னும் வேறிடங்களிலும் இதுபோன்ற கருத்தக்களைக் காணலாம். ‘ஒன்றெனக் கண்டே எம் ஈசன் ஒருவனை’ (1775) என்பதும் காண்க.

செல்லுமளவின் செலுத்துமின் சிந்தனையை

வல்ல பரிசால் உரைமின்கள் வாய்மையை

இல்லையெனினும் பெரிதுளன் எம்மிறை

நல்லவரனெறி நாடுமின் நீறே. (2103)

இப்பாட்டு, ‘உலகத்தார் உண்டென்பது இல்லென்பான் வையத்து அலகையா வைக்கப்படும்’ (850) என்னும் குறட்பாவின் கருத்தினை எதிரொலிக்கிறது.

வைதிக மார்க்கங்கள் காட்டும் இறைவன் வேறு, திருமூலர் சொல்லும் இறைவன் வேறு. சித்தர் நெறியில் இறைவன் என்ற கருத்து இருப்பினும் அது உருவம், வழிபாட்டு முறைகள் போன்றவற்றை முதன்iமாக மதிப்பதல்ல.

அறநோக்கு

சைவக் கருத்துகளையே கூறுவதாகச் சொன்னாலும் திருமூலரது ஒரு மிகப் பரந்த நன்னோக்கு கொண்ட இதயம். பொதுவாக நன்னெறி என்பது அவரது நோக்கு.

நெறியைப் படைத்தான் நெருஞ்சில் படைத்தான்

நெறியில் வழுவின் நெருஞ்சில் முட்பாயும்

நெறியில் வழுவாதியங்க வல்லார்க்கு

நெறியின் நெருஞ்சில் முட் பாயகில்லாவே (1617)

அதனால் ‘நான்பெற்ற இன்பம் பெறுக இவ்வகையகம்’ (85) என்னும் நோக்கில் தான் அறக்கருத்துக்களை இவ்வையகத்திற்குச் சொல்ல இருப்பதாகக் குறிப்பிடுகிறார்.

கடவுள் வாழ்த்தில் ‘தன்னையொப்பாய் ஒன்றும் இல்லாத் தலைமகன்’ என்று கடவுளைக் குறிப்படுகிறார் திருமூலர். இது ‘தனக்குவமை

இல்லாதான் என்னும் குறள்தொடரையும் கருத்தையும் நினைவூட்டுகிறது. இவ்வாறே ‘உடம்பொடு உயிரிடை விட்டோடும்போது’ (176) என்ற திருமந்திரத் தொடர். ‘உடம்பொடு உயிரிடை அன்ன மற்றன்ன’ என்னும் காமத்துப்பால் குறட்கருத்தினை நினைவுபடுத்துகிறது. ‘பற்றது பற்றிற் பரமனைப் பற்றுமின்’ (298) என்னும் திருமந்திரத் தொடர் ‘பற்றுக பற்றற்றான் பற்றினை’ என்னும் திருக்குறட் கருத்தையும் பொருளையும் எதிரொலிக்கிறது.

திருவள்ளுவர் பல இடங்களில் பெண்களின் கண்களைப் பூவுக்கு ஒப்பிடுவார். ‘மலரன்ன கண்ணாள் முகமொத்தியாயின்’ என்பதுபோல. திருமந்திரத்தில் சுவையான பாட்டு ஒன்று.

உழவன் உழவினிற் பூத்த குவளை

உழவன் உழத்தியர் கண்ணொக்கும் என்றிட்டு

உழவன் அதனால் உழவொழிந்தானே (1619)

இம்மாதிரி ஆங்காங்கு காணப்படும் தொடர் ஒப்புமைகளும் இவ்விரு நூல்களும் ஏறத்தாழ ஒரே காலத்தில் எழுந்திருத்தல் வேண்டும் என்பதைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றன. பின்னால் கூறப்பட இருக்கின்ற அதிகார ஒப்புமைகளும் இக்கருத்துக்கு அரண் செய்யும். அல்லது ஒன்றை ஒன்று பின்பற்றியிருக்க வேண்டும் (ஒன்றின் செல்வாக்கு மற்றதில் இருக்கவேண்டும்) என்பதைச் சுட்டிக்காட்டும்.

திருமந்திரத்தின் கடவுள் வாழ்த்து அதிகாரப் பாட்டு ஒன்றில் ‘விதி வழி அல்லதில் வேலை உலகம்’ என்ற தொடர் இடம்பெறுகின்றது. அதாவது கடல் சூழ்ந்த இவ்வுலகு விதிவழிப்படியே நடைபெறுகிறது என்பது பொருள். திருவள்ளுவர் ஊழ் என்னும் அதிகாரம் ஒன்றில் தவிர வேறெங்கும் விதியின் வலிமையை வற்புறுத்தவில்லை.

‘குடம்பை தனித்தொழியப் புள்பறந்தற்றே உடம்பொடு உயிரிடை நட்பு’ என்பது குறள். திருமூலர் இதைக் ‘கூத்தன் புறப்பட்டுப்போன இக்கூட்டையே’ (167) என்கிறார். இன்னோரிடத்தில் உயிரைப் ‘பறக்கின்ற ஒன்று’ (2108) என்கிறார். ‘இக்காயம் நீக்கி இனியொரு காயத்தில் புக்குப் பிறவாமல் போம் வழி நாடுமின்’ (2106) என்று அறிவுறுத்துகிறார்.

‘எய்திய நாளில் இளமை கழியாமை எய்திய நாளில் இமையினால் ஏத்துமின்’ (186) என்பது திருமந்திரம். இது ‘அன்றறிவாம் என்னாது அறஞ்செய்க’ என்னும் குறட்கரும்தை நினைவூட்டுகிறது. நிலையாமையை வலியுறுத்தி அறம் செய்யுமாறு கூறுதல் திருமந்திரத்திலும் காணப்படுகிறது.

போது சடக்கெனப் போகின்றது கண்டும்

வாது செய்தென்னோ மனிதர் பெறுவது

நீதியுளே நின்று நின்மலன் தாள் பணிந்து

ஆதியை அன்பில் அறியகில்லார்களே. (2085)

ஆகவே மனிதனுக்குத் தேவை நீதியும் (ஒழுக்கமும்) அன்பும். இது திருக்குறளுக்கு முற்றிலும் உடன்பாடான நெறியே.

திருக்குறளின் சில அதிகாரக் கருத்துக்களைத் திருமூலர் ஒரே பாட்டில் சுருக்கிவிடுகிறார். சான்றாக,

அவ்வியம் பேசி அறங்கெட நில்லன்மின்

வெவ்வியனாகிப் பிறன்பொருள் வெளவன்மின் (196)

என்றும் திருமந்திரத்தை நோக்குக.

திருவள்ளுவர் கூறும் நல்குரவினை திருமந்திரத்தில் இன்னும் நாடகப்படுத்திக் காட்டுகிறார்.

புடைவை கிழிந்தது போயிற்று வாழ்க்கை

அடையப்பட்டார்க்கும் அன்பிலர் ஆனார்

கொடையில்லை கோளில்லை கொண்டாட்டமில்லை

நடையில்லை நாட்டில் இயங்குகின்றார்கட்கே. (209)

‘அந்தணர் என்போர் அறவோர்’ என்பது திருவள்ளுவர் கூற்று. ‘அந்தணர் ஆவார் அறுதொழில் பூண்டுளோர்’ (224) என்கிறார்

திருமூலர். இங்கு அறுதொழில் என்பதற்கு ‘பிறப்பறுக்கின்ற தொழில்’ என உரையாசிரியர்கள் பொருளுரைத்துள்ளனர்.

‘அடியார்களைக் காப்பாற்றுதல்’ என்னும் நோக்கிலாவது அரசன் தன் கடமைகளை ஓரளவேனும் சரியாக நிறைவேற்ற வேண்டும் என்பது திருமூலர் கருத்து. ஆகவே ஆங்காங்கு அரசனைப் பற்றியும் சொல்கிறார்:

நாள்தோறும் மன்னவன் நாட்டில் தவநெறி

நாள்தோறும் நாடி அவநெறி நாடானேல்

நாள்தோறும் நாடுகெட மூடம் நண்ணுமால்

நாள்தோறும் நரபதி செல்வம் குன்றுமே. (239) என்கிறார்.

அதாவது, அரசன் முறைகெட்டு நடந்து கொண்டால் அரசனது செல்வம் குறைந்துகொண்டேபோகும். நாட்டு மக்களிடையே அறியாமை (மூடம்) மிகும் என்பது கருத்து. ‘கொலையின் கொடியாரை வேந்து ஒறுத்தல் வேண்டும்’ என்பது திருவள்ளுவர் சொல்லும் கருத்து. திருமூலரும் ஒத்த கருத்தையே சொல்கிறார்.

பஞ்சத் துரோகத்தின் பாதகர் தம்மை

அஞ்சச் சமயத்தோர் வேந்தன் அருந்தண்டம்

விஞ்சச் செய்திப் புவி வேறே விடாவிடின்

பஞ்சத்துளாய் புவி முற்றும்பா ழாகுமே. (1684)

அரசன் பஞ்சமா பாதகரை (கொலையே களவு கள் காமம் பொய் கூறல் மலைவான பாதகமாம் - திருதந்திரம் 200) தண்டிக்கவேண்டிய அவசியத்தை மேற்கண்ட பாடல் சொல்கிறது.

திருவள்ளுவர் ஈகை ஒப்புரவு கண்ணோட்டம் எனத் தொடர்புடைய இவற்றையெல்லாம் வலியுறுத்துகிறார் என்பது தொரிந்ததே. திருமூலரும் அவ்வாறே ஈகையை வலியுறுத்துகிறார்.

ஆர்க்கும் இடுமின் அவர் இவர் என்னன்மின்

பநார்த்திருந்து உண்மின் பழம்பொருள் போற்றன்மின் (250)

என்பத அவர் நோக்கு. இது ‘செல்விருந்தோம்பி வருவிருந்து பார்த்திருப்பான்’ என்னும் குறட்பாக்கருத்தினை நினைவூட்டுகிறது.

இல்லையென்னாது தரவேண்டும் என்றும் கருத்தினை,

யாவர்க்குமாம் உண்ணும்போதொரு கைப்பிடி

யாவர்க்குமாம் பிறர்க்கு இன்னுரைதானே (252)

என்று இன்னுரையோடு முகமலர்ந்து தரவேண்டும் என்கிறார். மக்களுக்குச் செய்யும் நற்செயலே இறைவனுக்குச் செய்யும் சேவை ஆகும்.

படமாடக் கோயில் பசுவற்கொன்றீயின்

நடமாடக் கோயில் நம்பர்க்கங் காகா

நடமாடக் கோயில் நம்பர்க்கொன்றீயின்

படமாடக் கோயில் பசுவற் கதாமே. (1857)

என்பது திருமந்திரம்.

திருவள்ளுவர் நல்ல ஈகைக்குணமும் ஒப்புரவும் உடையவனைப் பயன்மரத்திற்கும் மருந்தாகித் தப்பா மரத்திற்கும் ஒப்புமை செய்வது போலவே, திருமூலர் ஒப்புரவுப் பண்பற்றவனை ‘எட்டி பழுத்தென இருங்கனி வீழ்ந்தன’ (260) என எதிர்மறையில் உவமிக்கிறார்.

திருவள்ளுவர் அன்புடைமையை வலியுறுத்துபவர் என்பது அனைவரும் அறிந்த ஒன்று. இக்கருத்தைத் திருமூலர் இன்னும் விரிவுபடுத்துகிறார். ‘அன்புடையார் என்பும் உரியர் பிறர்க்கு’ என்பது குறள். ‘என்பே விறகா இறைச்சி அறுத்திட்டுப் பொன்போற் கனலிற் பொரிய வறுப்பினும் அன்போடுருகி அகம் குழைவார்க்கன்றி’ (272) என்பது திருமந்திரத் தொடர். இது ‘அன்பே தகளியா ஆர்வமே

நெய்யாக' என்னும் ஆழ்வார் பாசுரத்தையும் நினைவுக்குக் கொண்டுவருகிறது. 'அருள் என்னும் இன்பீன் குழவி என்பது குறள். அருளைத் திருமந்திரமும் வலியுறுத்துகிறது. 'அருளின் தலைநில்லார் ஐம்பாசம் நீங்கார்' (1814) ஆயினும் அருளுடைமை என்பதைத் துறவிகட்கு அமையவேண்டிய தலையாய பண்பு என்றும், சுற்றம் உறவுக்கு அப்பாலும் பரந்து செல்லும் அன்பு என்றும் அதனை நோக்குகிறார், வள்ளுவர். ஆனால் சைவசமயக் கொள்கையின்படி துறவி ஆவதற்கும் இறைவனை வழிபடுவதற்கும் கூட அவனருள் முதற்கண் வேண்டும். எனவே அருள் பற்றிய திருமூலர் கருத்து திருவள்ளுவர் கருத்துக்கு மாறானது. திருமூலரைப் பொறுத்தமட்டில் அருள் என்றால் அது இறையருள்தான்.

பிரானருள் உண்டெனில் உண்டு நற்செல்வம்

பிரானருள் உண்டெனில் உண்டு நன்ஞானம்

என்பது திருமந்திரம்.

பொய்யாவிளக்கே விளக்கு என்பது குறள். இதனை ஒப்பும் திருமூலர் 'விளக்கினை யேற்றி வெளியினை அறியுமின்' என்கிறார். எண்ணையும் எழுத்தையும் இரு கண்களாக வள்ளுவர் உவமித்தார் என்றால், திருமூலர் 'கற்றறிவாளர் கருதிய காலத்துக் கற்றறிவாளர் கருத்திலோர் கண்ணுண்டு' (291) என்கிறார். அதாவது கற்றவர்களுக்கு

ஞானக்கண் உண்டு என்பது கருத்து. ‘துணையதுவாய் வரும் தூய நற்கல்வியே’ (294) எனக் கல்வியின் பெருமையை எடுத்துரைக்கிறார். ‘கற்றபின் நிற்க அதற்குத்தக’ என வள்ளுவர் கூறினாற்போல், ‘ஓதுமின் கேள்மின் உணர்மின் உணர்ந்தபின் ஓதி உணர்ந்தவர் ஓங்கிநின்றாரே’ (301) என்கிறார்.

உணர்வுடையார்க்கு இன்ப துன்பமில்லை என்பது வள்ளுவர் வாக்கு.

உணர்வுடையார்க்கு உலகமும் தோன்றும்

உணர்வுடையர்ர்கட்கு உறுதுயரில்லை (1786)

என்பது திருமந்திரம்.

வள்ளுவர் கல்லாமை என எதிர்மறைமுகத்தானும் சொல்வது போலவே திருமூலரும் கல்லாமை என்னும் அதிகாரத்தில்

‘ எல்லாவுயிர்க்கும் இறைவனேயாயினும்

கல்லாதார் நெஞ்சம்துக் காணவொண்ணாதே’ (312)

என்கிறார்.

கல்லாதவருள்ளும் கல்லாத மூடக் கொடியவர் என்பது திருமூலர் கூற்று.

கல்லாத மூடரைக் காணவும் ஆகாது

கல்லாத மூடர்சொல் கேட்கக் கடனன்று (317)

என்கிறார்.

திருவள்ளுவர் கல்லாதவரை மாக்கள் (விலங்குகள், என்பதுபோலவே. திருமூலர் ‘பெறுதற்கரிய பிராணிகள்’ என்கிறார் (2090).

நடுவுநிலைமையை வலியுறுத்தி,

நடுவுநின்றார்க்கன்றி ஞானமும் இல்லை (320)

என்கிறார் திருமூலர்.

கடாவொழுக்கம் என்பது தவவேடம் பூண்டவரின் தவறான ஒழுக்கம். புறவேடங்கள் தேவையில்லை என்பது திருவள்ளுவர் கருத்து. ‘மழித்தலும் நீட்டலும் வேண்டா’ என்பார் அவர். இவ்வாறே திருமூலரும்,

கத்தவும் வேண்டாம் கருத்தறிந் தாறினால்

சத்தமும் வேண்டாம் சமாதி கைகூடினால்

சுத்தமும் வேண்டாம் துடக்கற்று நிற்றலால்

சித்தமும் வேண்டாம் செயலற்றிருக்கிலே (1634)

என்பார்.

கண்காணியில்லென்று கள்ளம் பல செய்வார்

கண்காணியில்லா இடமில்லை காணுங்கால் (2067

என்று பிற இடங்களிலும் சொல்வார்.

பெரும்பாலும் உலகநியமங்களிலும் அறக்கருத்துக்களிலும் திருக்குறளுக்கும் திருமந்திரத்திற்கும் பேதமில்லை என்பதைச் சுட்டிக்காட்டவே மேற்கண்ட ஒப்புமைகள் காட்டப்பட்டன.

அதிகாரப் பெயர்களிலேயே திருமந்திரத்திற்கும் திருக்குறளுக்கும் ஒப்புமை ஓரளவில் காணப்படுகிறது. திருமந்திரத்தில் இடம்பெறும் பின்வரும் அதிகாரத் தலைப்புகள் திருக்குறள் அதிகாரத் தலைப்புகளை ஒத்துள்ளன.

பாயிரம் - கடவுள் வாழ்த்து.

முதல் தந்திரம் - கொல்லாமை, புலால் மறுத்தல், பிறன்மனை நயவாமை, நல்குரவு, அன்புடைமை, கல்வி, கல்லாமை, நடுவுநிலைமை, கள்ளுண்ணாமை, வான்சிறப்பு என்பது திருமந்திரத்தில் ‘வானச் சிறப்பு’ என்று காணப்படுகிறது. கேள்வி

என்னும் திருக்குறள் அதிகாரத் தலைப்பு, திருமந்திரத்தில் 'கேள்விகேட்டமைதல்' என மாறுகிறது.

வரைவின் மகளிர் என்னும் திருக்குறள் அதிகாரத்திற்கு ஒப்பத் திருமந்திரத்தில் மகளிர் இழிவு என்னும் அதிகாரம் காணப்படுகிறது.

அறன் வலியுறுத்தல் என்னும் அதிகாரத்துக்கு ஒப்ப திருமந்திரத்தில், அறம் செய்வான் திறன், அறஞ்செயான் திறன் என இரு அதிகாரங்கள் உள்ளன.

வானச் சிறப்பினை அடுத்து தானச் சிறப்பு என்னும் அதிகாரம் காணப்படுகிறது. அது திருக்குறளின் ஈகை என்னும் அதிகாரத்தை ஒத்துள்ளது. அன்புடைமை என்னும் அதிகாரத்தை ஒட்டி 'அன்பு செய்வாரை அறிவான் சிவன்' என்னும் ஓர் அதிகாரம் உள்ளது.

நாலடியார் தொடங்கும்போதே இளமைநிலையாமை யாக்கை நிலையாமை செல்வ நிலையாமை என்னும் அதிகாரங்களோடு தொடங்குகின்றது. அதுபோலவே திருமந்திரமும் தொடக்கத்திலேயே இம்மூன்று நிலையாமைகளையும் கொண்டுள்ளது. பிரசித்தமான,

அடப்பண்ணி வைத்தார் அடிசிலை உண்டார்

மடக்கொடியாரொடு மந்தணம் கொண்டார்

இடப்பக்கமே இறை நொந்தது என்றார்

கிடக்கப்படுத்தார் கிடந்தொழிந் தாரே

என்னும் செய்யும் யாக்கை நிலையாமையில் உள்ளது.

இரண்டாம் தந்திரத்தில் பொறையுடைமை, பெரியாரைத் துணைக்கோடல் ஆகிய அதிகாரங்கள் உள்ளன. மூன்று, நான்கு, ஐந்து தந்திரங்களில் ஒப்புமை அதிகாரங்கள் அறவே இல்லை. ஆறாம் தந்திரத்தில் துறவு, தகவம் ஆகிய அதிகாரப் பெயர்கள் ஒன்றியிருக்கின்றன. அருள் என்னும் அதிகாரம் திருமந்திரத்தில் காணப்படுகிறது. கடாவொழுக்கம் என்னும் அதிகாரக் கருத்துகள் போன்றவை திருமந்திரத்தில் தவதூடணம் என்னும் அதிகாரத்திலும் காணப்படுகின்றன. அதேசமயம், ஏழாம் தந்திரத்தில் கூடாவொழுக்கம் என்னும் அதிகாரமும் காணப்படுகிறது. திருக்குறளின் நீத்தார் பெருமை என்பதோடு திருமந்திரத்தின் அடியார் பெருமை என்பது தொடர்புடையதாகும். எட்டாம் தந்திரத்தில் புறங்கூறாமை, வாய்மை, அவாவறுத்தல் என்னும் அதிகாரங்கள் உள்ளன. ஒன்பதாம் தந்திரத்தில் ஒப்புமை உடைய ஒரே அதிகாரம் ஊழ். ஏறத்தாழ 25 அதிகாரங்களின் பெயர்கள் (திருமந்திரத்தில்) திருக்குறள் அதிகாரப் பெயர்களோடு ஒத்துப்போகின்றன.

அதிகாரப் பெயர்களில் இவ்வாறு ஒப்புமை காணப்பட்டாலும் திருக்குறளின் நோக்கம் வேறு. திருமந்திரத்தின் நோக்கம் வேறு. சைவச் சார்பான அல்லது சித்தாந்த சைவச்சார்பான

கருத்தடிப்படையில் மக்களுக்குப் பரிச்சயம் அளிக்கவும் பல்வேறு சைவசமய பேதங்களை அறிமுகப்படுத்தவும், பல்வேறு தியான, யோக மந்திர, சக்கர முறைகளை அறிமுகப்படுத்தவும் முனைகிறது திருமந்திரம். ஏனெனில் திருமந்திரம் ஓர் ஆகமநூல். திருக்குறளோ வாழ்க்கையின் அடிப்படையான முப்பொருட்கள் (திரிவர்க்கம்) பற்றிய நூல். இன்னும் தெளிவாகக் கூறினால். திருக்குறள் அநேகமாக வாழ்க்கையின் சகல அம்சங்களையும் தொட்டுச் செல்கிறது. அதன் அற, சமய, கருத்து அடிப்படைகளையும். அச்சமய நெறிகளைச் சித்தர் முறையில் கடைப்பிடிப்டபதற்கான அடிப்படைகளையும் திருமந்திரம் சொல்கிறது.

அணுகுமுறையில் இந்த வேற்றுமை இருப்பதால், திருக்குறளுக்கும் திருமந்திரத்திற்குமான ஒப்புமைகள் அறத்துப்பாலின் அடிப்படையிலேயெ பெரும்பாலும் அமைகின்றன (திருமந்திரத்தின் முதல் தந்திரம்). பொருட்பாவிலும் கல்வி போன்ற சில விஷயங்கள் பொதுவாக உள்ளன. திருமூலர் அரசனைப் பற்றியோ நாட்டின் பொருளாதார சமூக அரசியல் அடிப்படைகளைப் பற்றியோ கவலைப்படவில்லை. அது அவரது நோக்கமும் அல்ல. அதேபோலக் காமத்துப்பாலில் கூறப்படும் ஆண் - பெண் மனம் ஒன்றிய இன்பத்தைப் பற்றியும் திருமூலரது அக்கறை இல்லை. சமயம் பற்றித் திருவள்ளுவர், திருமூலர் இருவருமே கூறினாலும், திருவள்ளுவரது ஒரு பொதுநோக்கு. சாதாரண மனிதனுக்குத் தேவையான சமயசமரச

நோக்கு. ‘திருமந்திரத்தினுடையதும், சமயநோக்கு என்று சொல்லிவிட முடியாது; சைவநோக்கு, அதுவும் ஒரு தீவிர சாதகனுக்கு உதவக்கூடிய நோக்கு அல்லவா அது’ என்று சிலர் வினவலாம். ஆயினும் திருமூலர் ஒரு சமயத்தை உண்மையாக அறிந்தவனுக்கு எல்லாச் சமயமும் ஒன்றே என வலியுறுத்துவது போலத் தோன்றுகிறது. அவர் சொல்கிறார்:

ஒன்றது பேரூர் வழி ஆறு அதற்குள்

என்றது போல இரு முச்சமயமும்

நன்றிது தீதிது என்றுரையாளர்களே.

குன்று குறைத்தெழு நாயை யொத்தார்களே (1558)

ஒரே ஊருக்குச் செல்ல ஆறு வழிகள் உள்ளன. அதுபோல ஒரே பொருளை அடைய ஆறு சமயங்களாகிய ஆறு வழிகள் உள்ளன. இது நன்று; இது தீது என்பவர்கள் மலையைப் பார்த்துக் குரைத்த நாயை ஒப்பார்கள் என்கிறார் திருமூலர். ஆகவே அடிப்படையில் சமயநூலாகக் காணப்பட்டாலும், திருமந்திரம் ஒரு சமயப்பொது நூலே என்பதை உணரலாம். அதில் கூறப்படும் யோக அட்டாங்க சித்தி மார்க்கங்கள் ஒரு சமயத்துக்கு மட்டும் உரியன அல்ல. எந்தச் சமயத்தினர் ஆயினும் குறிப்பிட்ட நெறிகளை மேற்கொண்டால்

அட்டாங்கசித்தியைப் பெறலாம். அல்லது அவரவர் நோக்கினை ஒட்டிய பிற பயன்களைப் பெறலாம்.

குறளும் மந்திரமும் வெவ்வேறு நோக்கில் இயங்குவன என்பது சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. ஆயினும் இரண்டும் மனித குலத்தின் பொது நன்மையை நோக்கியன. குறளின் பொதுத் தன்மை உணரப்பட்ட அளவு மந்திரத்தின் சமயச்சார்பற்ற தன்மை உணரப்படவில்லை. திருமந்திரத்தின் நோக்கு சமயத்தை அறிவு வழியில் அணுகும் நோக்கு. அது சாதாரண மனிதர்களால் உணரப்படாதது ஆச்சரியமன்று. திருமந்திரம் சமயச் சார்பாகக் கூறுவதுபோலத் தோற்றமளிக்கின்ற பல கருத்துகள் குறியீடுகளாகவே கொள்ளத்தக்கன. அறிவுபூர்வமான சமயநோக்கு மனிதனுக்கு அந்நியமாக இருப்பதாலும், திருமந்திரத்தின் சமயப் பொதுமை உணரப்படாமையாலும், அது சைவத்திருமுறைகளில் பத்தாவதாக வைக்கப்பட்டு விட்டமையாலும், பிற சமயத்தவர் அல்லது கொள்கையாளர் திருமந்திரத்தைப் படித்தல் இல்லையாயிற்று. இது திருமந்திரத்திற்கு இழப்பா அல்லது அவர்களுக்கா?

11. கவிதையில் குறியியல் நோக்கு

(மனிதமையமற்ற நிலைப்பாடு)

பொதுவான மொழிப் பயன் வேறு, கவிதை மொழி வேறு என்பதைக் கவிதைப் பயிற்சி அதிகம் அற்றவர்கள் கூட உணர்ந்து கொள்ளலாம். ஆயினும் கவிதை சில சமயங்களில் நடைமுறை வாழ்க்கைச் சொற்களையும் இலக்கணத்தையும் பயன்படுத்துகிறது என்பதையும் நாம் காணமுடியும். தமிழ் போன்ற நீண்ட வரலாறு கொண்ட மொழிகளில் கவிதையின் வரலாறும் இவ்விரு முனைகளுக்குள்ளே ஊசலாடிக்கொண்டு வருவதைக் காணமுடியும். முதலில் ஒரு பாதையில்: பிறகு அதற்கு நேர் எதிர்புறம், சங்ககாலக் கவிதைகளின் செவ்வியல் தன்மை; பிறகு ஆழ்வார் நாயன்மார் காலத்தின் புனைவுக்குணம்; மீண்டும் கம்பர் கவிதையின் மாற்றமடைந்த செவ்வியல் தன்மை – என இவ்வாறே சொல்லிச் செல்லலாம். இரசனையின் மாற்றமும், மாறிவரும் அழகியல் கருத்துக்களும்தான் இம்மாதிரி ஊசலாட்டத்திற்குக் காரணம். இம்மாதிரி எதிரெதிர்ப் போக்குகளில் எது முதன்மை பெற்றாலும், கவிதை குறிப்பினால் உணர்த்தவது என்னும் அடிப்படை ஒருவாறு மாறாமலே ஏற்கப்பட்டு வருவதையும் காணலாம் அதாவது, **கவிதை ஒன்றைச் சொல்லுகிறது: வேறு ஒன்றை அர்த்தப்படுத்துகிறது.**

ஆகவே, கவிதைக்கும் கவிதையல்லாததற்குமான வித்தியாசம், ஒரு கவிதைப்பிரதி எவ்வாறு அர்த்தத்தை தாங்கியிருக்கிறது என்பதால் மட்டுமே விளங்கவேண்டும். இங்கே ஒரு கவிதை அர்த்தக் கட்டமைப்புக் கொள்வது எப்படி என்பதை எளிமையாக நோக்க முயலுவோம்.

இலக்கியம் என்பது, ஒரு பிரதிக்கும் வாசகருக்குமான ஊடாட்டத்தின் விளைவு. இலக்கியம் என்னும் பரந்த களத்தில், கவிதையைப் பிரதி என்னும் கருத்தாக்கத்தினைக் கொண்டே நோக்கமுடியும் என்று தோன்றுகிறது. கவிதையைத் தனித்த, மூடியதொரு அலகாகக் கொள்ளாவிட்டால், அதாவது பிரதி (text) என்று காணாவிட்டால், பிற இலக்கிய மொழியிலிருந்து கவிதைச் சொல்லாடலை வேறுபடுத்தியறிய முடியாது.

குறிப்புப் பொருள், கவிதையில் மூன்று வழிகளில் நிகழ்கிறது. 1. இடப்பெயர்ச்சி: 2. திரிபு: 3. புது அர்த்தப்படைப்பு ஆகியவை இவை. ஒரு குறி ஓர் அர்த்தத்திலிருந்து இன்னொன்றுக்கு மாறுவதை இடப்பெயர்ச்சி (diaplacement) எனலாம் (உதாரணம், ஆகுபெயர், உருவகம்). முரண் (irony), மயக்கம் (ambiguity) போன்றவை ஏற்படும்போது நிகழ்வது திரிபு. வேறு சமயங்களில் அர்த்தமின்றி இருக்கும் மொழிப்பொருள்களைக் கொண்டு (உதாரணம், சந்தம், எதுகை, மோனை) குறிகளை உருவாக்குவதற்கான, ஒருங்கிணைப்புக்

கோட்பாடாகப் பிரதி இயங்கும் போது ஏற்படுவது, புது அர்த்தப்படைப்பு,

இம் மூன்றுவகைக் குறிப்பர்த்தம் தரும் குறிகளும் மெய்ம்மையை (யதார்த்தத்தை) இலக்கியம் மீளாக்கம் (Representation) செய்கின்றன என்னும் கருத்தை மறுக்கின்றன. அதாவது, இலக்கியம், ஒப்புமைச் செயலின் (Mimesis) விளைவாக உருவாவது என்னும் கொள்கையை மறுக்கின்றன.

மீளாக்கம் என்பதில் மொழி வெறுமனே மாற்றத்துக்கு உள்ளாகலாம். ஆல்லது, இலக்கண விலகல், மொழிக்களஞ்சியத் தேர்வு இவற்றால் திரிபுக்குட்படுத்தப் பெறலாம். இவற்றை இலணக்கணமல்லாத்தன்மை (Ungrammaticaly) என்று நாம் சொல்லலாம்.

கவிதை யதார்த்தத்தை மீளாக்கம் செய்கிறது என்னும் கருத்து, மொழி, பொருள் சுட்டுவது என்னும் கருத்தின்மேல், அதாவது, பொருளுக்கும் சொற்களுக்கும் நேரடிச் தொடர்புண்டு என்னும் கருத்தின் மேல் எழுந்தது. ஒப்புமைச்செயலின் அடிப்படைக்குணம், தொடர்ந்து மாறும் அர்த்தவியல் தொடர்ச்சியை அது உருவாக்கிக் கொண்டே செல்வதாகும். மெய்ம்மை இயல்பாகவே சிக்கலானது என்பதால், பிரதி தனது விவரங்களைப் பெருக்கிக்கொண்டும், தனது மையத்தைத் தொடர்ந்து மாற்றிக் கொண்டும் செல்லும் முறையில், மெய்ம்மையை ஒத்த தோற்றத்தினை ஏற்படுத்த முயல்கிறது. ஆகவே

ஒப்புமைச் செயல் என்பதே மாற்றமும் பெருக்கமும் ஆகும். (Variation and Multipilicity).

ஆனால், கவிதையின் இயல்பான குணம், ஒருமை. இது வடிவ, அர்த்த தளங்களில் ஏற்படுவது. இந்த வடிவ, அர்த்தவியல் ஒருமையில் எல்லாக் குறிப்பர்த்தக்குறிகளும் அடங்கியிருக்கின்றன. இதனை நாம் முக்கியப்பொருள் (Significance) எனலாம். ஒப்புமைச் செயல் தளத்தில் கவிதைப் பிரதி தருகின்ற தகவலை அர்த்தம் (Meaning) என்று கூறலாம். அர்த்தம் என்ற நோக்கிலிருந்து பிரதி என்பது, ஒரே அர்த்தவியல் அலகு.

கவிதையை உணர்தல் என்பது, அதன் முக்கியப்பொருளை, சிறப்பை, ஒருமையை உணர்தலே ஆகும். இது கவிதையின் ‘இலக்கணமல்லாத் தன்மை’யை அறிதல் வாயிலாகவே நிகழ்கிறது. சான்றாக,

நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று

நீரினும் ஆரண வின்றே சாரல்

கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு

பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே. (குறு. 3)

என்னும் பாட்டைக் காண்போம். மேலோட்டமாகப் பார்த்தால், மூன்று வாக்கிய அலகுகளைக் கொண்டது போலவும், மூன்று வெள;வேறு

கருத்துக்களைச் சொல்வது போலவும் இது தோன்றுகிறது. (நாடனொடு நட்பு, நீரினும் ஆரளவின்று). இவ்வடிகளின் ஒருமை, நாடனொடு நட்பு என்ற ஒரே தலைமைச் சொல்(head)லினால் வருவது போன்று தோற்றமளிக்கிறது. உண்மையில் இக்கவிதையின் ஒருமை, இவற்றில் பேசப்படாத ஓர் உணர்வினால் / சொல்லினால் உருவாகிறது. அச்சம் என்பது அச்சொல் என்று கருதலாம்.

இப்பாட்டின் படிமங்கள், நிலைத்தன்மையை (ஆடவனின், காதலின் மாறாத்தன்மையை) மிகவும் உயர்வு நவிற்சியாகக் குறிக்கின்றன. (நிலம், வானம், ஆழமான நீர் இவற்றின் நிலைத்தன்மை) இங்குச் சொல்லப்படாத மூலப்படிமங்கள் அனலும் காற்றும். இவை அவள் மனத்தினுள் இருப்பவை. (அவள் உள்ளத்திலிருக்கும் அனலைப் பிரிவாகிய காற்று பெருக்கிக் கொண்டிருக்கிறது என்னும் குறிப்பும் இதில் உண்டு.) எனவே வெளியில் காதலைச் சொல்லவேண்டிய ஒரு தேவை ஏற்படுகிறது. (நட்பைப் பற்றி வெளிப்படையாகப் பேச வேண்டி வந்தபோதே, அதற்கு ஆபத்தும் வந்து விட்டது என்றுதான் அர்த்தம்.)

இங்கு சொல்லப்படாத வார்த்தை உணர்வாகிய பயம் என்பதைத்தான் இதிலுள்ள மூன்று வாக்கியங்களும் நடத்திக் காட்டுகின்றன. நிலத்தைவிடப் பெரியது, நீரினும் ஆரளவின்று, வானினும் உணர்ந்தது என்னும்போது தோன்றுபவை அற்புத உணர்ச்சியும்

பயவுணர்ச்சியும். (மனித வாழ்வு எப்படி மூலப்பொருட்களுடன், இயற்கையுடன் இணைக்கப்படுகிறது என்பது கவிதை நயப்பு.) நாடானோடுள்ள நட்பும் அத்தகையதுதான். பன்னீராண்டுகள் கழித்து மலரும் குறிஞ்சிப்பூவை மட்டும் ஒரு வண்டு நாடிச்சென்று (எவ்விதக் கலப்படமும் இன்றி தேனெடுப்பது போன்றது; அற்புதமும் பயமும் நிறைந்தது.

கருங்கோற் குறிஞ்சிப்பூ போன்ற உயர்ந்த தலைவி இவள். அப்பூவிலிருந்து தேனிழைப்பது வண்டாகிய தலைவன் என்னும் போது அருவப்பொருள்களிலிருந்து உருவப்பொருள்களுக்குக் காதல் கொண்டு வரப்படுகின்ற அதேநேரம், அவற்றோடு சேர்ந்த பயம் என்னும் உணர்ச்சியும் அப்படியே மீட்டு வரப்படுகிறது, ஏனென்றால் அவன் வண்டு. ‘பெருந்தேன் இழைப்பவன்’ – அற்புதந்தான், ஆனாலும் வண்டு. தேனிழைப்பது இல்லறம்; அதைக்கெடுப்பது, கெடுக்கக் கூடியது குறிஞ்சிப் பூவல்ல – தூய்மை கெடாதவாறு பிற பூக்களிலிருந்து வேறு எந்தத் தேனும் இங்கே கலந்துவிடாதவாறு காக்கவேண்டிய தலைவன் ஆகிய வண்டு. எனவே ‘பயம்’ என்ற இந்த ஒருமையிலிருந்து பிறப்பதுதான் இந்த ‘ஒருமைப்’பாடு.

இங்கு தலைவியைக் கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூவுக்கும் அவள் தரும் இன்பத்தை பன்னீரண்டுகளுக்கு ஒருமுறை மலரும் அப்பூக்களின்

தேனுக்கும் ஒப்பிடுவது, பெண்மையை இலட்சியப்படுத்தி அடிமைப்படுத்தும் போக்கையும் காட்டுகிறது. குறிப்பாக அத்தேனின் தூய்மை என்பது, தலைவிக்கு இருக்கவேண்டிய கற்பு என்னும் தூய்மையையும் சுட்டிக் காட்டுகிறது.

ஆகவே தலைவன் பிரிந்துவிடப் போகிறானோ என்ற பயம் - குறிப்பாக, அவன் பரத்தையிடம் சென்றுவிடப் போகிறானோ என்ற அச்சம், தலைவியை இப்படி வெளிப்படையாகப் பேசவைக்கிறது என்பதுதான் இந்தக் கவிதை உணர்த்தும் முக்கியப் பொருள்.

இன்னும் கொஞ்சம் வேறுவிதமான, இலக்கணமல்லாத் தன்மை இந்த அளவு பெறாத, ஒரு கவிதையையும் சான்றுக்குக் காணலாம்.

நோம் என் நெஞ்சே நோம் என் நெஞ்சே

இமைதீய்ப்பன்ன கண்ணீர் தாங்கி

அமைதற்கு அமைந்த நாம் காதலர்

அமைவிலர் ஆகுதல் நேரம் என் நெஞ்சே. (குறு. 4)

இக்கவிதையின் இலக்கணமல்லாத்தன்மை குறிப்பிடத்தக்க பன்னலால் (Repetition) சரிசெய்யப்படுகிறது. ஒரே மாதிரி அர்த்தமுள்ள சொற்களின் அடுக்கைத் தாங்கி வருகிறது. முரண்கள் அற்ற ஒப்புமைச் செயலின் விளைவு இக்கவிதை. இமை தீய்ப்பன்ன

என்ற ஒரே படிமத்தால் மட்டுமே இங்கு பருமைத் தன்மை கிடைக்கிறது மீதிச் சொற்கள் அனைத்துமே அருவத் தன்மை கொண்டவை.

‘இமை தீய்ப்பன்ன கண்ணீர்’ என்ற படிமம், நேர் ஒப்புமைச் செயலுக்கு ஒவ்வாதது. இதுதான் இதிலுள்ள ஒரே இலக்கணமல்லாத் தன்மை. இலக்கணமல்லாத் தன்மையுள்ள பகுதிகளே கவிதையில் உற்றுநோக்கப்பட வேண்டியவை, இங்கே, அவன்கண், அவள் இமை. இந்தக் கண், இமையைத் தீய்ப்பதுபோன்ற கண்ணீரை மட்டுமே அளிக்கிறது. இங்கே நேரே சொல்லப்படாதது, குறிப்பால் பெறப்படுவது, (கொஞ்சம் வெப்பமானதாக, இப்போது அவளால் தாங்க இயலாமல் ‘நேரம் என் நெஞ்சே’ என மும்முறை சொல்லவைப்பதாக இருந்தாலும்) ‘கண்ணீர்மை’ (கண்நீர்மை) (அதாவது, கணணுக்கும் இமைக்கும் இடையிலுள்ள உறவாகிய நீர்மை) உள்ளது என்பதுதான். அதைத் ‘தாங்கி’ (தலைவியின் சொல்) என்பதன் மூலம், தலைவியின் பொறுமை வெளிப்படுகிறது. சுருங்கச் சொன்னால், ‘நேரம் என் நெஞ்சே’ என்னும் தலைவியின் கூற்றாகிய இக்கவிதைவழி, பொறுமை வெளிப்படுகிறது. இப்பாட்டில் வெளிப்படையாகச் சொல்லப்படாத சொல் இது. இங்கும் தலைவனைக் கண்ணுக்கும் தலைவியை இமைக்கும் ஒப்பிடுவதில் ஓர் அரசியல் செயல்படுகிறது.

இங்கு நோக்கிய இரு சான்றுகள் மூலமே, ஒப்புமைச் செயல் தளத்திலிருந்து குறிகளை வேறொரு உயர் தளத்திற்கு மாற்றக்கூடிய ஒரு செயல் - குறித்தலை விரிவுபடுத்தல் என்பது அர்த்தப்பரவலின் (Semiosis) ஒரு வெளிப்பாடாகும் என்று விளங்கும். இப்படி அர்த்தப் பரவலை உண்டாக்குவது, அதாவது ஒரு தளத்தில் செயற்படும் குறியை மற்றொரு தளத்திற்கு மாற்றுவது (Transformation) என்பதே குறியியலின் தக்கதோர் களமாகும்.

குறியியற் செயல்பாடு – வாசிப்பவர் மனத்திலேயே நிகழ்வது. இரண்டாம் முறை படிப்பதன் விளைவு அது. இங்கே நாம் இரண்டு நிலை வாசிப்புகளைப் பிரித்தறிய வேண்டும். காரணம், முக்கியப் பொருளை அடையும் முன்பு வாசகர் ஒப்புமைச் செயலோடு போரிடவேண்டி வருவதுதான். முதல்முறை வாசிக்கும் போதே குறிமீட்பு (decoding) நிகழ்கிறது. இது தொடரியல் விளக்கத்தினைத் தந்துகொண்டே வருகிறது. இதைக் கண்டுணர்வாசிப்பு (Heuristic Reading) எனலாம். இதன் வாயிலாகவே அர்த்தமும் உணரப்படுகிறது. வாசகருடைய மொழியியல் திறன் இதற்கான அடிப்படைத் தேவை. இந்நிலையில், சொற்கள் பொருளைச் சுட்டுவது போல் தோன்றவே செய்கின்றன. அதேசமயம், வாசகர், சொற்களிடையே காணப்படும் பொருந்தாமையையும் உணர்கின்றார். சொற்கள் அல்லது தொடர்கள் வெறும் மேம்போக்கான அர்த்தத்தை – நேர் அர்த்தத்தை மட்டும் குறிக்கவில்லை: அவை அர்த்தம் தரவேண்டுமானால், தாம் ஒரு

அர்த்த தளமாற்றம் செய்தே ஆகவேண்டும் என்ற நிலைக்கு வாசகர் தள்ளப்படுகிறார். அவர் தமக்கு இடறல் தரும் சொல்லை / தொடரைக் குறியீடாகவோ, உருவகமாகவோ வேறு ஏதாவதொன்றாகவோ பார்த்தாக வேண்டும் என்ற நிலை ஏற்படுகிறது.

ஒரு நேர்க்கோட்டுப் பிரதியை வேறு மாதிரி வாசித்தலினால் தான் முரண், நகைச்சுவை போன்றவையும் தோன்றுகின்றன என்பது இங்கே கவனிக்கப்பட வேண்டியது. இந்த வாசகர் பங்கேற்பு நிகழ்வதற்குக் காரணம், பிரதியின் இலக்கணமல்லாத் தன்மையே. வாசகரின் மொழித்திறன், கவிதையில் இலக்கண மல்லாத்தன்மை இருப்பதை உணர்த்துகிறது. ஆனால் அதை ஏற்றுக்கொள்ளாமல் வாசகர் கடந்தும் போய்விட முடியாது. ஏனெனில் இலக்கணமல்லாத்தன்மை இருப்பதை உணர்த்துகிறது. ஆனால் அதை ஏற்றுக் கொள்ளாமல் வாசகர் கடந்தும் போய்விட முடியாது. ஏனெனில் இலக்கணமல்லாத் தன்மை கூடிய சொற்கள் அல்லது தொடர்களின் மேல்தான் பிரதியின் கட்டுப்பாடு முழுதாக அமைகிறது. சொல்லாமல் தவிர்க்க வேண்டிய ஒரு சொல்லையோ தொடலையோ கவிதைச் சொற்கள் உற்பத்தி செய்கின்றன என்பதில் தான் இலக்கணமல்லாத் தன்மை அடங்கியிருக்கிறது.

கவிதையைப் படித்துணர மொழித்திறன் மட்டுமே போதுமானது அல்ல. இலக்கியத் திறனும் தேவை. மொழிக்கு ஏற்புடைய விரித்தல்

உத்திகள், அவ்வச் சூழலின் கருப்பொருள்கள், அச்சமூகத்தின் கருத்தமைவுகள், புராணிகங்கள், அச்சமூகத்தின் மற்றப் பிரதிகளோடுள்ள வாசகத் தொடர்பு போன்றவற்றின் ஒட்டுமொத்தத் தொகுதியே இலக்கியத்திறன் என்பது. பிரதியில் எங்கெங்கு இடைவெளிகள் (Gaps) செறிப்புகள் (Compressions – முழுமை பெறா வருணனைகள், மேற்சுட்டல்கள், மேற்கோள்கள் போன்றவை) இருப்பினும் அவை வாசகரை நிறைவு செய்யத் தூண்டுகின்றன. இதுவரை கூறியதுதான் முதல்நிலை வாசிப்பு அல்லது கண்டுணர் வாசிப்பு. இதில்தான் ஒப்புமைச்செயல் உணரப்படுகிறது, எதிர்க்கவும் படுகிறது.

இரண்டாவது, பின்னிலை வாசிப்பு. இதுதான்; பொருள்கோள் வாசிப்பும் கூட (Hermeneutic Reading). பிரதியினூடாக முன்னேறும் போதே, வாசகர் இப்போது, முன்னர் தான் குறிமீட்புச் செய்து வாசித்தவற்றை மாற்றிக் கொண்டே வருகிறார். தொடக்கத்திலிருந்து இறுதிக்கு முன்னேறும்போது, பின்னோக்கித் திருத்துகிறார், ஒப்பிடுகிறார், மதிப்பிடுகிறார். இதை அமைப்புச்சார் குறிமீட்பு (Structural decoding) என்றே கூறலாம். முன்பு தொடர்ச்சியாக வெவ்வேறுவிதமாகக் காணப்பட்ட கூற்றுகள், இலக்கணமல்லாத் தன்மைகளாக முன்பு உணரப்பட்டவை. இப்போத ஒரே அமைப்புச் சட்டகத்தின் மாறும் வடிவங்களாகத் தோற்றமளிக்கின்றன. ஒரே அமைப்பின் மாறிவரும் பகுதிகளின் தொடர்பே அதன் முக்கியப்

பொருளாகியது. இந்த முக்கியப்பொருள் (Significance) பிரதி முழுவதுமாகமே ஊடுருவியிருக்கிறது.

அதனால்தான், வார்த்தைகளோ, தொடர்களோ, வாக்கியங்களோ அர்த்தத்தின் அலகுகளாக இருப்பினும், முக்கியப்பொருளின் அலகு பிரதியே ஆகிறது. முக்கியப்பொருளை இறுதியில் அடைய, முதலில் வாசகர் ஒப்புமைச் செயல் என்னும் தடையோடு மோதித்தான் ஆக வேண்டும். இந்தத் தடை, வாசகரின் மனமாற்றத்திற்கு அடிப்படைத் தேவை. சுருங்கச் சொன்னால், ஒப்புமைச் செயலை வாசகர் ஏற்பது, இலக்கணத்தை வாசிப்பின் பின்னணியாகத் தந்து, அதிலிருந்து இலக்கணமல்லாத் தன்மைகளை எழச்செய்து, அத்தடைகளை மீறிக் கவிதையை இரண்டாவது நிலையில் உணரவும் உதவுகிறது.

எதிர்முனைப்படுத்தல் (Polarisation) என்னும் கவிதைப் பண்பும் இங்கே நோக்க வேண்டியது. வருணனை மிகத் துல்லியமாக அமையும்போதுதான் ஏற்புடைய மீளாக்கச் செயலிருந்து விலகல்களும் (deviations) நிகழ்கின்றன. அவை குறியீட்டியல் பொருள்கோள் நோக்கிக் கவிதையை இழுத்துச் செல்கின்றன. சான்றாகப் பின்வரும் கவிதை:

செங்களம் படக்கொன்று அவுணர்த் தேய்த்த

செங்கோல் அம்பின் செங்கோட்டு யானைக்

கழல்தொடிச் சேஎய்க் குன்றம்

குருதிப் பூவின் குலைக் காந்தட்டே. (குறு. 1)

மிகத் துல்லியமான தூய வருணனை கொண்ட பிரதி இது. அவுணரை அழித்தலினாலே களம் சிவப்பாயிற்று; யானையின் கோடும் சிவப்பாயிற்று; அழித்தவனோ இயல்பாகவே சேய் (செம்மையுடையவன்). அவனது குன்றத்தில் பூத்திருக்கும் மலர்கள் கூட சிவப்பாக இருக்கின்றனவே என்று வியப்புணர்ச்சியை மட்டும் காட்டும் கவிதையாகவே இது பார்க்கப்பட வேண்டியது. சங்க இலக்கிய மரபினை ஒதுக்கிவிட்டுப் பார்த்தால், அப்படித்தான் பார்க்க நேரிடும்.

சங்க இலக்கிய மரபுதான் இதனை ஓர் அகப் பொருள் மாந்தர் கூற்றாக விதிக்கிறது. இப்படி வெறும் துல்லியமான வருணனைத் தன்மை கொண்டதனாலேயே இது குறியீட்டுக் கவிதை ஆகிறது. வழக்கமாக, இதைத் தோழி கூற்றாகக் கொண்டு தலைவனது கையுறையை அவள் மறுப்பதாக உரை கூறப்பட்டுள்ளது. பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் இதனைத் ‘தோழி தலைவியை இடத்து உய்த்து நீக்கியதாகக் கொண்டனர். எனினும் ‘தோழிகூற்று’ என்னும் அடிப்படை மாறவில்லை.

ஏன் இதைத் தோழி கூற்றாகத்தான் கொள்ளவேண்டும்? ‘சேய் குன்றம் சிவந்த குலைகுலையான காந்தள் மலர்களை உடையது’ என்று எவரும் சொல்ல இயலாதா? கூறினால் எத்தனை விதமான அர்த்தங்கள் உருவாகும் என்பதை விரும்புவோர் கணக்கிட்டுப் பார்த்துக் கொள்ளலாம். தலைவி கூறுவதாகக் கொண்டால், அவ்வுணர்த்தேய்த்தலும், குருதிப்பூவும் என முரண்படுத்தப்படுவதால் (கடந்தகாலம், நிகழ்காலம்) முருகனைப் போன்ற வீரமுடையவன் தலைவன் என்று அவன் சொல்வதாகக்கொள்ள முடியும். முருகனைப் போன்ற செம்மையும், பிற பண்புகளும் கூட அத் தலைவனிடம் இருப்பதாகக் கொள்ளலாம். ‘கழல்தொடிச் சேய்’ என்பது இரண்டாம் நிலையில் தலைவனையே குறிப்பதாகவும் எண்ணமுடியும்.

தலைவன், தலைவி வாழிடமாகிய குன்றத்தை நினைத்துக் கூறுவதாகக் கொண்டால் ‘தலைவி அக்குருதிக் காந்தட்பூ போன்றுள்ளாள்’ என்று நினைப்பதாகவும் கொள்ளலாம். இப்படி எண்ணற்ற அர்த்தங்களை இப்பாட்டுக்கு உருவாக்கிக் கொண்டே செல்லலாம். ஒவ்வொரு நிலையிலும் இங்குக் குறிக்கப்பட்டுள்ள படிமத்தின் தன்மை மாறிக்கொண்டே செல்கிறது. அதனால்தான் இதுகுறியீட்டுக் கவிதையாகிறது. பாரதியின் ‘அக்கினிக் குஞ்சொன்று கண்டேன்’ என்னும் கவிதையிலும் இத்தகைய பண்பைக் காணலாம். ஆனால் அதில் அக்கினிக்குஞ்சு போன்றவை செயலூக்கமிக்க (active)

குறியீட்டுப் படிமங்கள்; அந்த அளவு செயல்தன்மை ‘குன்றம்’ என்னும் படிமத்திற்கு இசையவில்லை என்பதுதான் வேறுபாடு.

இப்படி இது குறியீட்டுக் கவிதையாகச் செயல்பட்டாலும், இன்னொரு செய்தியை மட்டும் சொல்லிவிட்டு மேற்செல்லலாம். இங்குச் சொல்லாமல் விடப்பட்ட சொல் - கருமை. களம், குன்றம், யானை ஆகிய அனைத்தும் இயல்பாகக் கருமை கொண்டவை: செயற்கையாகச் செம்மை பெற்றவை. சேய், காந்தள் இரண்டு மட்டுமே இதில் இயல்பான செம்மை உடையவை என்பதும், குன்றம் - தலைவனுக்கும், காந்தள் - தலைவிக்கும் உருவகமாகலாம் என்பதுமே இக்கவிதையின் அடிப்படைப் பொருளை வடிவமைக்கின்றன.

எதிர்முனைப்படுத்தல் (polarization) என்னும் பண்பைத் தவிர, பிரதி அமைக்கப்பட்டிருக்கும் முறையும் குறியீட்டு அர்த்தத்தை நோக்கி அதனை இழுத்துச் செல்கிறது. கவிதையை முழுமையாக நோக்கி முடிக்கும்போது, திடீரென்று யாவும் மாறி – கவிதைச் சொற்களின் நேர் அர்த்தங்கள் மாறி, வேறொருவிதமான தற்சுட்டுத் (self reflective) தளத்திற்குக் கவிதையை இட்டுச் சென்றுவிடுகின்றன. சான்றாக, ‘கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி’ என்று கவிதை. இது குறுந்தொகை 2ஆம் பாட்டு. தலைவன், ஒரு வண்டினைப் பார்த்துச் சொல்வதன் வாயிலாகத் தலைவியை நலம் பாராட்டுவது இக்கூற்று

என்றே நாம் அர்த்தம் கொண்டுவரும் போதே, அதன் அர்த்தம் திசை திரும்புகிறது; ஒருவேளை இதில் சொல்லப்படுகின்ற வண்டு, தலைவனேதானோ? அவன் ஏன் தன் மனத்திற்குள்ளாகவே இதனைச் சொல்வதாக இருக்கலாகாது? அப்போது இதன் அர்த்தங்கள் வேறு பல திசைகளில் வடிவெடுப்பதை உணரலாம். இம்மாதிரி தற்கட்டுத் தன்மை, எல்லாக் கவிதைகளுக்குமே இயல்பானது என்று தற்காலக் கவிதைக் கொள்கைகள் சுட்டிக்காட்டுகின்றன.

இதுவரை பார்த்தவற்றிலிருந்து, ஒரு கவிதையின் முழு அர்த்தத்திலிருந்து மேம்பட்டது, அல்லது வேறுபட்டதுதான் முக்கியப்பொருள் என்பது பெறப்படும். ஒரு பிரதி என்பது, ஏதோ ஒரு சொல்லலைச் சுற்றி – அல்லது ஒரு அமைப்புச் சட்டகத்தினைச் சுற்றி, உருவாகக்கூடியது. கவிதை வாசிப்பவர்கள் தங்கள் செயல்பாட்டினால்தான் அந்தச் சொல்லை அல்லது அமைப்புச் சட்டகத்தினை அறிந்து உணர முடியும். அமைப்புச் சட்டகத்தின் பகுதிகளாலும், வாசிப்பவர் மீது அவை செலுத்தும் திசைப்பாட்டினாலும் (orientation), வாசிப்பவர், பிரதியின் நேர்க்கோட்டுத் தன்மைக்கும் அப்பால் சென்று ஒர குறுங்குறி அல்லது துணைக்குறி என்பதை நோக்கி செலுத்தப்படுகின்றனர். (hypogram அல்லது paragram). இந்தக் குறுங்குறி என்பது ஒரு வடையின் மையத்துளை போன்றது – முக்கியப்பொருளுக்கு அதுதான் மையச் சட்டகம், அல்லது மையச் சட்டகத்துக்கு அதுதான் அர்த்தம்.

கவிதைமொழி என்பது இருண்மையின் ஒரு வெளிப்பாடுதான். பிரதியிலுள்ள அர்த்த இடைவெளிகளால் நிகழ்வது இருண்மை. பிரதியிலுள்ள அர்த்த இடைவெளிகளைத் தானே இட்டு நிரப்பவேண்டி வரும்போது வாசகர், அதனை நியாயப்படுத்தும் முறையிலுள்ள சொற்றொடர்களால் பிரதிக்கு வெளியே இட்டு நிரப்பிவிடுகிறார். ‘செய்களம் படக்கொன்று’ என்ற பாடலுக்குத் தரப்படும் ‘குறிப்பெச்சம்’ என்னும் அர்த்தம் முதலாக, ஒரு கவிதையை வாசிக்க அதை இயற்றியவரது வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைப் பயன்படுத்துவது வரை, இப்படிப்பட்ட இட்டு நிரப்பல்களே. இவ்வித இட்டு நிரப்பல்கள் பிற வாசகரைத் தவறான பாதைகளுக்குச் செலுத்திவிடுகின்றன. அவர்களது கஷ்டங்களை அதிகமாக்கி விடுகின்றன. ஏனெனில் கவிதையாக எது ஆகிறது, அதன் ‘செய்தி’ எப்படி உருவாகிறது என்ற வினாக்களெல்லாம், கவிதை என்ன சொல்கிறது, அது எப்படிப்பட்ட மொழியைக் கையாள்கிறது என்பதனோடு சம்பந்தமற்றவை. ஒரு பிரதியின் அமைப்பு என்பது தானே தன்னளவில் (எல்லா அருவப் பொருள்களையும் போலவே) விளக்கப்பட முடியாதது.

கவிதை அமைப்பு, தனது மாறிகள் (Variations) அல்லது இலக்கணமல்லாத் தன்மைகள் மூலமாகத்தான் வெளிப்படுகிறது. உள்ளிருக்கும் மிகச் சிறிய எளிய அமைப்புச் சட்டகத்துக்கும், வெளியேயுள்ள மிகச் சிக்கலான ஒப்புமைச்செயலுக்குமான

இடைவெளிகள் அதிகரிக்க அதிகரிக்க, இலக்கணமல்லாத் தன்மைகளுக்கும், ஒப்புமைச் செயலுக்குமான இடைவெளிகளும் அதிகரிக்கின்றன. எனினும், ஒப்புமையாக்கம் மிகுதியான இடத்தினை நிரப்பிக் கொண்டிருக்கும்போது, அமைப்புச் சட்டகத்தினைப் பெரும்பாலும் ஒரே சொல்லில்; அடக்கிவிடலாம். இந்த முரண் - இதுதான் இலக்கியத் தன்மையின் நியமப்பாதை – அதாவது, கவிதையில் இலக்கியத்தன்மை வெளிப்படும் விதம் - ஏதோ ஒரு நிலையில், வழக்கமான பொருளில், ‘செய்தி’ ஏதுமின்றியே அமைந்துவிடலாம். அதாவது, உணர்ச்சிபூர்வமான / அறிவியல் / தத்துவ உள்ளடக்கம் ஏதுமின்றியே அமைந்துவிடலாம். இச்சமயத்தில், கவிதை என்பது, சோதனை செய்யப்படும் ஓர் உருவமைப்பு ஆகிறது. ஒப்புமைச்செயல், இங்கு மிகக் குறைவு மாயையானது. அர்த்தப்பரவலுக்காக மட்டுமே காணப்படுவது. அர்த்தப் பரவலோ, ‘ஒன்றுமற்றது’ என்பதற்கு ஒரு மேற்சுட்டு ஆகிறது.

இது ஒரு விபரீதமான நிலைதான். – ஆனால் மிக உதாரணத்துவம் கொண்டது ஏனெனில் கவிதையின் இருப்பு, பிற எதனையும் விட ‘ஆட்டம்’ (game) – அதாவது, விளையாட்டிற்கு ஒத்துவருவதனை இது காட்டக்கூடியது. ஒருவகையில் எல்லாக் கவிதைகளுமே சுவையான துணுக்குகள் (அல்லது, ‘ஜோக்’குகள்) என்று சொல்லப்படும் துணை இலக்கிய வகைமையைச் சார்ந்தவை. ‘ஜோக்’

(நகைச்சுவைத் துணுக்கு) என்று சொல்லப்படும் துணுவகைமையில், ஒரு சிறிய புதிரை விடுவிப்பதனால் ஒரு தீர்வினை அடைந்த மகிழ்ச்சியில் சிரித்த பிறகு, அதற்கு மேல் செய்யக்கூடியது வேறொன்றுமில்லை. எனவே, அது வாசகனின் நுகர்வுக்குப் பிறகு தன்னைத்தானே மாய்த்துக் கொள்கிறது. கவிதையோ, வாசிப்பவர்கள் தங்கள் மனத்துக்குள்ளாகவே பலவித அமைப்புகளைத் தாங்களே கட்டி மகிழச் சரியான துணைக்களமாக அமைந்து, அக்கட்டடங்கள் எல்லையற்றவையாக இருப்பதனாலேயே உயிர்வாழ்கிறது. ‘ஜோக்’ போலவே கவிதையும் அபத்தமான ஒரு வடிவம்தான் என்பதில் ஐயமில்லை. சான்றாக ஒரு ‘பளிங்கு போன்ற’, நன்கு புரியக்கூடிய – ஒரு பிரதியையே காண்போம்:

அதுகொல் தோழி காமநோயே

வதிகுருகு உறங்கும் இன்னிழல் புன்னை

உடைதிரைத் திவலை அரும்பும் தீநீர்

மெல்லம் புலம்பன் பிரிந்தெனப்

பல்லிதழ் உண்கண் பாடு ஒல்லாவே. (குறு.5)

‘மெல்லம் புலம்பனைப் பிரிந்ததால் என் பல்லிதழ் உண்கண் தூக்கம் பெறவில்லை, காமநோய் என்பது இத்தகைமையதோ தோழி?’ என

வினவுவதாக இந்தப் பாட்டு அமைகிறது.

அபத்தம் 1:

காதலனைப் பிரிந்ததால் பசலை பாய்தல், கண்கள் உறங்காமலிருந்தால், சோறு உண்ணாமலிருத்தல் போன்ற அனைத்தும் நிஜத்தில் நிகழ்பவை அல்ல; தொல்காப்பியர் ‘நாடக வழக்கு’ என்று சொல்லியதுள் வருபவை; நச்சினார்க்கினியர், ‘இல்லது, இனியது, நல்லது என்று புலவரால் நாட்டடப்பட்டது’ என்றாரே, அந்த வகையைச் சேர்ந்தவை. ஆகவே இது யதார்த்தத்தைக் குறிக்கவில்லை.

அபத்தம் 2:

‘காமநோய் என்பது இத்தகையதோ தோழி?; என்று சுட்டிக்காட்டி உரையாடுவதும் வாழ்க்கையில் காணமுடியா அபத்தம். இதுவும் ஒரு கவிதைக் கட்டமைப்பே. உண்மையில், யதார்த்தத்தில் யாரும் காமத்தைக் குறித்தோ நெருங்கிய அன்பைக் குறித்தோ உரையாடித் தெரிவிப்பது, விவாதிப்பது என்பது மிக மிக அரிது. இவ்வாறு உரையாடுதல் - குறிப்பாகக் காமநோய் பற்றி விவாதிப்பது என்பது, சங்க இலக்கியம் காட்டும் இலட்சியத் தலைவியின் பண்புக்கு ஒவ்வாததும் கூட.

அபத்தம் 3:

இக்கவிதையின் ‘மெல்லம் புலம்பன்’ – என்ற தொடர். ‘புலம்பன்’ – புலம்பவைப்பவன் என்றும் அர்த்தம் கொள்வது. தலைவன் ஒரு புலம்பன் என்று தெரிந்தும், அவன் தன்னைப் புலம்பச் செய்தானே என்று தலைவி சொல்வது, திருடன் என்று தெரிந்தும் பையைக் கொடுத்து விட்டுத் ‘திருடிவிட்டானே’ என்பது போன்றதல்லவா? அடுத்தது, ‘மெல்லம்’ என்ற அடை. புலம்பச் செய்தவன் கடின மனத்தையுடையவன் என்பது வெளிப்படை. அவ்வாறிருக்க ‘மெல்லம்’ என்ற அடை பொருந்துமா?

எனது நோக்கம், சாதாரண விஷயங்களில் கூட, எந்தக் கவிதைப் பிரதியும் யதார்த்தத்தை ஒப்புமை செய்வதில்லை, தனக்கென (ஜோக் போலவே) ஒரு கோணலான, வக்கரித்த, விலகல் நிறைந்த, மாறுபட்ட உலகினைக் கட்டிக் கொள்கிறது என்று காட்டுவதுதான். இக்கொள்கை நமக்கு புதியதல்ல. சமஸ்கிருத மரபில் கவிதைக்கு இன்றியமையாத் தன்மை ‘வக்ரோக்தி’ எனப்படுகிறது. இதன் பொருள், கவிதை செயற்கையான யுக்திகள் (உத்திகள்) மூலமாக உருப்பெறுவது என்பதே.

இன்னும் இவ்வாறு கவிதையின் அர்த்தமீறல்களை, இலக்கணமல்லாத் தன்மைகளைச், சுட்டிக் காட்டிக் கொண்டே போகலாம். (கூற்றுகளைவிட, வருணனைகளில் சுட்டிக்காட்டுவது எளியதும் கூட) மேலும், முதலிலேயே கூறியவாறு, இலக்கியத்தின் அடிப்படைச்

சட்டகம், தன்மையையும் இவ்வுதாரணங்கள் நன்கு எடுத்துக்காட்டுகின்றன: இலக்கியம், ஏதோ ஒன்றைச் சொல்கிறது: வேறொன்றை அர்த்தப்படுத்துகிறது. இக்கூற்றின் இறுதி அபத்த நிலைக்கு எடுத்துச் சென்றால், அது, இலக்கியம் ஏதேனும் ஒன்றைச் சொல்வதன் மூலம் எதையுமே சொல்லாமலும் இருக்கலாம் என்று முடியும்.

கவிதைச் சொல்லாடல் என்பது ஒரு சொல்லுக்கும் ஒரு பிரதிக்கும், அல்லது ஒரு பிரதிக்கும் இன்னொரு பிரதிக்கும் இடையில் நிறுவப்படும் சமநிலை ஆகும்.

கவிதை, ஒரு அமைப்புச் சட்டகத்தின் மாற்றத்திலிருந்து உருவாகிறது. இந்த அமைப்புச் சட்டகம் என்பது ஒரு குறைந்த அளவுள்ள, நேரான, தொடர் அல்லது வாக்கியம். இதிலிருந்து நீண்ட, சிக்கலான, நேர்த்தன்மையற்ற, சுற்றிவளைத்தலாகக் கவிதை பிறக்கிறது. ஓர் அமைப்பின் இலக்கண சொல்லியல் அடைவு என்னும் முறையில், இந்தச் சட்டகம் மனத்தில் நம்மால் ஏற்படுத்திக் கொள்ளப்படும் ஒரு கருதுகோள் தான். இச்சட்டகத்தினை ஒரே வார்த்தையிலும் சிற்றுருவாக்கலாம். அவ்வாறு செய்தால், அந்தச் சொல் கவிதைப் பிரதியினுள் இடம்பெறாதது என்பதைக் காணமுடியும். தொடர்ந்து வரும் மாறிகள், அல்லது இலக்கணமல்லாத்தன்மைகளால் அது உருவம் பெறுகிறது. இந்த மாறிகளின் வடிவம், முதல் அல்லது

முதன்மை எய்தலாகிய 'மாதிரி' (model) என்பதால் நிச்சயிக்கப்படுகிறது. சட்டகம், மாதிரி, பிரதி ஆகிய யாவும் ஒரே அமைப்பின் வெவ்வேறு மாறிகள்.

கவிதைப் பிரதி, ஒரு நரம்பியல் நோய் (neurosis) போலச் செயல்படுகிறது. சட்டகம். ஒடுக்கி ஒளிக்கப்படுவதால், அதன் இடப்பெயர்ச்சி, பிரதியினூடாக எங்கும் மாறிகளை உற்பத்தி செய்கிறது. (ஒடுக்கப்பட்ட நினைவுகள், நரம்பியல் நோயில், வேறுவகையாக உடலில் பல்வேறு விதமான விளைவுகளாகத் தோன்றுவதைப் போல). சட்டகம், மாதிரி, என்பவற்றை விளக்க இங்கே ஓர் உதாரணம் காணலாம்.

நள்என்றன்றே யாமம் ; சொல்லவிந்து

இனிது அடங்கினரே மாக்கள் ; முனிவின்று

நனந்தலை உலகமும் துஞ்சும்

ஓர் யான் மன்ற துஞ்சாதானே. (குறு. 6)

இங்கே 'ஓர் யான்' என்பதற்கு எதிரான 'துணை' (இன்மை). மாதிரி. உணர்ச்சி மிக்க துயரக்கூக்குரல் அல்லது ஓலம். முதல் மூன்று தொடர்களும் (நள் என்றன்றே யாமம்; சொல்லவிந்து இனிது அடங்கினரே மாக்கள்; முனிவின்று நனந்தலை உலகமும் துஞ்சும்)

‘ஒர் யான் மன்ற துஞ்சாதேனே’ என்பதற்கு அனுசரணையாக, கொஞ்சம் கொஞ்சமாக உணர்ச்சியில் மேலோங்கிக் கொண்டே வந்து ஓர் ஓலமிடலாக முடிவதனைக் காணலாம். இந்தத் துயர ஓலம் பிறப்பதற்கு அடிப்படையாக இருக்கின்ற ‘துணை தேடல்’ என்தே இங்கே சொல்லப்படாத சட்டகமாக அமைகிறது. இந்த ஓலமிடல் என்னும் மாதிரி, ஏதோ நிச்சயமின்றி நிகழ்ந்த ஒன்றல்ல; கவிதைப் பொருள் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்ட ஒன்று. (இதே மாதிரியை இன்னும் கொஞ்சம் மீச்செல் முறையில், ‘முட்டு வேன்கொல் தாக்குவேன்கொல்’ கவிதையிலும் காணமுடியும்). இந்தப் புலம்பல் குரல், ஒரு திடீர் வெளிப்பாடு. சாதாரணமாக, ஒரு தன்னுணர்ச்சிக் கவிதையில் நேர்மையின், திறந்த மனத்தின் / இதயத்தின் வெளிப்பாடாகக் கொள்ளப்படுவது. இங்கே தொடரமைப்பையும் சொல்லமைப்பையும் மாறச் செய்யும் வடிவ ஏற்பாடாக இந்தப் பிரதியை அமைக்கிறது.

தொடரமைப்பு – முதலிரு தொடர்களின் தலைகீழாக்கம்; அதாவது வினைச்சொல் முதலிலும், எழுவாய் இறுதியிலும் வருதல். அடுத்த இரு தொடர்களில் இந்த அமைப்பு மாறி வருதல்.

இக்கவிதையில் காணப்படும் சொல்லமைப்பு விலகல்கள் ஆவன:

‘நள்’ என்ற வடிவச்சொல் பயன்பாடு;

மாக்கள், முனிவு என்னும் சொல்லாட்சிகள்;

நனந்தலை உலகம் என்னும் உயர்வு நவிற்சி;

யான் என்னும் தன்மைப் பிரதிப் பெயர்ச்சொல்லுக்கு முன்

‘ஓர் என்ற என்னும் அடை சேர்ப்பு முதலியவை.

ஒரு பிரதியை வருவிக்க சட்டகம் மட்டுமே போதாது; மாதிரியும் போதாது; இவையிரண்டும் சேர்ந்தே பிரதியை உற்பத்தி செய்யும் கருவியாகின்றன. பிரதியின் இலக்கணமல்லாத் தன்மைகள், எந்த வடிவில் அந்த உற்பத்தி நிகழப்போகிறது என்பதை நிச்சயிக்கின்றன என்று சொல்லலாம்.

கடைசியாக, எப்படி நாம் அமைப்பை விளக்கினாலும், ஒன்று அல்லது பல சட்டகங்களுக்குள், மாதிரிகளுக்குள் பிரதியைச் சுருக்கிக்காட்டினாலும், எந்த ஒரு பிரதியும், தனது சொல்லின் ஆடல்களினால் தன்னைத்தானே தகர்த்து, ‘ஜோக்’காகவே மாற்றி / ஆக்கிக் கொள்ளும் தன்மையும் பெற்றிருக்கிறது என்பதைக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். உதாரணத்திற்கு இரண்டே இரண்டு கூற்றுகளைக் காட்டலாம்.

1. ஓர் யான் மன்ற துஞ்சாதேனே. (குறு.6)

2. சேவலங் கொடியோன் காப்ப

ஏம வைகல் எய்தின்றால் உலகே.

(குறுந்தொகை கடவுள் வாழ்த்து)

முதல் உதாரணத்தில், ஓர்-யான் என்ற இணைப்பு 'ஓரியான்' என்ற சந்திசேர்த்த தொடரை உருவாக்கிவிடுவது, தகர்ப்பின் வேடிக்கையான அடிப்படை. 'ஓரி' என்பது தனித்து இயங்கும் நரி; இரவில் துயிலாதது; இரவில் தனியாக இரை தேடுவது. ஓரியாகிய யான் துஞ்சவில்லை என்ற அர்த்தம் தொனிக்கும்போது, கவிதையின் அடிப்படைப் படிமம் உடைகிறது.

இரண்டாவது உதாரணம், கடவுள் வாழ்த்து; முருகனைப் பாராட்டுவது. 'சேவலங்கொடியோன்' என்ற தொடரிலுள்ள கொடியோன், 'கொடியவன்' என்று இரண்டாம் பொருள் தருகிறது. சேவல் போன்ற கொடியவன் என இத்தொடர் விரிகிறது. கொடியவன் என்று முதல் அடியில் சொல்லப்பட்டதற்கு ஏற்ப, அடுத்த அடியில், 'ஏமவைகல் எய்து + இன்றால் உலகு' – அதாவது உலகம் பாதுகாப்பான நாட்களை அடையவில்லை (எய்து + இன்றால் = எய்வதில்லை) என்ற சிலேடைப் பொருள்படுவதைக் காணலாம். காப்பவன் கொடியவன் ஆனதால், உலகம் இன்பமான நாட்களை அடையாமல், எப்போதும் துன்பப்படுவதாயிற்று என்னும் சிலேடைப் பொருள்பட இக்கவிதை அமைந்துவிடுவதைக் காணலாம். அதாவது தனது முதற்பொருளுக்கு நேர் எதிரான அர்த்தத்தைத் தனது

இரண்டாம் பொருளில் அடைந்து, தனது அர்த்தத்தை தானே தகர்த்துக் கொள்கிறது என்பதைக் காணலாம்.

இதுவரை கண்டவை, கவிதையைக் குறியியல் முறையில் அணுகுவதற்கான ஒரு சிறிய முன்னுரையாக அமையக்கூடியவை. குறியியற் செயற்பாடு, இரண்டு அடிப்படை மாற்றங்களை உட்கொண்டது. ஒன்று, ஒப்புமைச் செயற்குறிகள் எவ்விதமாகக் கவிதையின் முக்கியப்பொருளுக்கேற்ற வகையில் சொற்களாக, தொடர்களாக மாற்றம் பெறுகின்றன என்பது; இரண்டு, சட்டகத்திலிருந்து பிரதிக்கு நிகழும் மாற்றம். ஒரு முன்னுரையாக வைக்கப்பட்ட காரணத்தினாலேயே இம்மாற்றங்கள் பற்றி இக்கட்டுரை பேசவில்லை. இவற்றைப் பற்றி உடனே அறிய முனைபவர்கள், மைக்கேல் ரிஃபாத்தரின் ‘கவிதையின் குறியியல்’ (Semiotics of Poetry) என்னும் நூலினைப் பயிலலாம்.

இக்கட்டுரையில் பயன்பட்ட சில அடிப்படைச் சொற்களுக்கான விளக்கங்கள்

1. **குறி (Sign):** சமூக வழக்கில், ஏதேனும் ஒன்றினுக்காக நிற்கின்ற வேறொன்று, குறி எனப்படும். (அம்பர்ட்டோ ஈக்கோ, A Theory of Semiotics , 1976, ப. 16). ‘எந்த ஒன்றை அறிவதால், நாம் மேலும் அறிகிறோமோ, அதுவே குறி எனப்படும்’ (பியர்ஸ் தந்த விளக்கம்)

குறியியல் (semiotics); குறிகளின் ஆக்கம், அமைப்பு, தொடர்ச்சி, பயன்பாடு முதலியன பற்றிய அறிவியல்.

2. **பிரதி (text):** தன்னளவில் இயங்கக்கூடிய ஒரு மூடுண்ட தொடர்பியல் அமைப்பு. இதைத் தமிழவன், பனுவல் என்கிறார். ஒரு பிரதி என்பது பலதளச் சொல்லாடல் அமைப்பானதால், குறிப்பணிகளை உணரும் உணர்ச்சி கட்டாயமாக மாறிக்கொண்டே செல்கிறது. பிரதியை உற்பத்தி செய்வது, வாசகர் புதிதுபுதிதாகக் கண்டுபிடிக்கும் சங்கேதப்படுத்தல் விதிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கிறது. இதைப் பியர்ஸ் ‘கடத்தல்’ (transmission) செயல் என்கிறார்.

3. **மீளாக்கம் செய்தல் (representation):** வாழ்க்கையை / இயற்கையைப் பார்த்து மறு – படைப்புச் செய்வது இலக்கியம் என்னும் கொள்கை.

4. **ஒப்புமைச் செயல் (mimesis)** (போலச் செய்தல்): வாழ்க்கையைப் போல அல்லது இயற்கையைப் போல இலக்கியப் படைப்புகள் உருவமைக்கப்படுகின்றன என்னும் கொள்கை. ஒப்புமைச் செயல் என்று இங்கு அடிக்கடி குறிப்பிடுவதைப் பொருள் சுட்டற் போலிவாதம் (representational fallacy) என்பதோடு இணைத்துக் குழப்பிக் கொள்ளக் கூடாது. இது சொற்களுக்கு உண்மையிலேயே யதார்த்தப் பொருள் உண்டு என்னும் கோட்பாடு. கவிதைச் சொல்லின்

விளைவு குறித்த எச்சரிக்கைதான் இது. வாசகர், சொற்கள் உண்மையிலேயே பொருள் சுட்டுகின்றன என்று கருதினாலும் சரி, அல்லது பொருள் சுட்டல் மாயை என்று கருதினாலும் சரி, அவரது கற்பனைமீது மீளாக்கச் செயல்பாட்டின் விளைவு ஒன்றுதான்.

5. **முக்கியப்பொருள் (significance):** ‘கவிதை எதைப் பற்றியதோ அதுவே முக்கியப்பொருள்’ என்று சுருக்கமாகக் கூறலாம். ‘வெளியிலே முன்வைக்கப்படும் அர்த்தத்திற்கு மாறாக, நுட்பமாக, மறைவாக வைக்கப்படும் குறிப்புணர்த்தல்’ (வெப்ஸ்டர் ஆங்கில அகராதி). ஒரு சங்கேதத்திலுள்ள (code) ஒவ்வொரு கூறும், இருவகை உறவுகளை வைத்திருக்கிறது. ஒன்று, தனது தளத்திலுள்ள எல்லாக் கூறுகளுடனும் ஒரு ஒழுங்கமைவான உறவு; இரண்டு, தொடர்புள்ள மற்றொரு தளத்திலுள்ள ஒன்று அல்லது பலகூறுகளுடன் முக்கியப்பொருள் கொள்ளும் தொடர்பு’ (அம்பர்ட்டோ ஈக்கோ, 1976, ப.126)

6. **எதிர்முனைப்படுத்தல் (polarisation):** துருவ இணைகளைச் சமநிலைப்படுத்துதல். துருவ இணைகள் (binary opposites) என்பன இயற்கையையோ, கலாச்சாரத்தையோ இரு எதிர் முனைகளுக்குள்ளாக அமையும் கருத்தாக்காங்களாக நோக்கும் தன்மை. உதாரணம் இரவு-பகல்; நன்மை- தீமை.

7. **துணைக் குறி (paragram), குறுங்குறி (hypogram) :** சசூர், துணைக்குறி என்னும் சொல்லை மொழியியலில் பயன்படுத்துவதனால், குறுங்குறி என்னும் சொல்லை இங்குப் பயன்படுத்துவதே சிறப்பாக அமையும். ரிஃபாத்தரும் ஹைபோகிரோம் என்னும் சொல்லையே பயன்படுத்துகிறார். இக்கட்டுரையில் இக்கருத்தை விளக்க வடை – துளை என்னும் உதாரணத்தைச் சுட்டியதற்குக் காரணம், வடை என்னும் அமைப்பில் துளை ஒரு பகுதியாக அமைகிறதா, அல்லது துளையைச் சுற்றிய அமைப்பாக வடை உருவெடுக்கிறதா என்னும் மயக்கத்தை அது உண்டு செய்வதனால் மட்டுமே.

8. **சொல்லாடல் (discourse):** ‘உரை’, ‘உரையாடல்’ எனவும் கூறலாம். செ.வை.சண்முகம் இதனைக் ‘கருத்தாடல்’ என்று மொழிபெயர்த்துள்ளார். கருத்தாடல் என்பது விவாதம் என்ற தொடர்பைத் தருவதால், உரை / உரையாடல் என்பது பொருத்தம். சொல்லாடல் என்பது பழந்தமிழ்த் தொடர் என்பதால் அது பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது, அர்த்தங்களைக் கொண்ட இலக்கண அமைப்புகளின் தொகுதி. ஒரு குறித்த விஷயத்தை எழுத்திலோ பேச்சிலோ முறைப்படுத்தி வெளிப்படுத்துதல் என்பது மரபு வழியாக வழங்கி வந்த அர்த்தம். இப்போது எந்த ஒரு வெளிப்பாடும் ‘சொல்லாடல்’ என்றே நோக்கப்படுகிறது. குறிப்பாக இலக்கியம் என்பதே சொல்லாடல் என்றும் சொல்லாடல்களின் களம் என்றும்

கருதப்படுகிறது. இலக்கியத்தைச் சொல்லாடல் நடைமுறை என்று காணும்போது, வரலாற்றில் மாறிவரும் நிறுவனமான இலக்கியத்தின் ஒரு 'கணமே' / உதாரணமே ஒரு படைப்பு என்று ஆகும். "ஒரு சிந்திக்கும், அறியும் தன்னிலையின் வெளிப்பாடு சொல்லாடல் அல்ல; மாறாக, தன்னிலை கரைந்தழியும், தன்னிலை தன்னோடு கொண்டுள்ள தொடர்ச்சியின்மை வெளிப்படும் ஒரு முழுமை அது" என்று தமது 'The Archaeology of knowledge' நூலில் குறிப்பிடுகிறார் ஃபூக்கோ.

12. வெள்ளிவீதியார் பாடல்கள்

1

வெள்ளிவீதியார் அகம் மட்டுமே பாடிய ஒரு சங்கக் கவிஞர். (அவர் படியதாகக் கொள்ளப்படும் திருவள்ளுவமாலைச் செய்யுள் இங்கே கணக்கில் கொள்ளப்படவில்லை). அகநானூற்றில் இரு கவிதைகள் (45, 362) குறுந்தொகையில் எட்டுக் கவிதைகள் (27, 44, 58, 130, 146, 169, 386), நற்றிணையில் மூன்று கவிதைகள் (70, 335, 348) அவர் பாடியனவாகக் கிடைத்துள்ளன.

வெள்ளிவீதியார் கவிதைகளில் ஒரே ஒரு உணர்ச்சிதான் ஆழப்பதிந்திருக்கிறது. காதலன் அல்லது தலைவனின் கிடையாமை அடிப்படையில் பிறந்த ஆழந்த சோகம்தான் அது. இந்த உணர்வைச் சுருக்கமாக ‘ஆற்றாமை’ எனலாம். பழைய மரபின்படி, ‘காமமிக்க கழிபடர்கிளவி’ அவரது கவிதைகள். வேறு எந்த உணர்ச்சியையும் அவரது கவிதைகள் வெளிப்படுத்தவில்லை.

2

தாம் எடுத்துக் கொண்ட விஷயத்தின் அடிப்படையில் வெள்ளிவீதியார் கவிதைகள் ஒரு பெரும் மீறலைச் சாதிக்கின்றன. ஓர் ஆண் தனது காதலுணர்வை வெளிப்படுத்தலாம். பெண் அவ்வாறு

வெளிப்படுத்தல் ஆகாது என்ற சமூகக் கட்டுத் திட்டத்தை உடைத்துக் கொண்டு பிறந்தவை இவை.

காமத்திணையிற் கண்நின்று வரூஉம்

நாணும் மடனும் பெண்மைய ஆகலின்

குறிப்பினும் இடத்தினும் அல்லது வேட்கை

நெறிப்பட வாரா அவள்வயின் ஆன (தொல். பொருள்.106)

தன்னுறு வேட்கை கிழவன்முற்கிளத்தல்

எண்ணுங்காலைக் கிழத்திக் கில்லை

பிறநீர் மாக்களின் அறிய ஆயிடைப்

பெய்ந்நீர் போலும் உணர்விற் றென்ப. (தொல்.பொருள்.116)

இவ்விரண்டு சூத்திரங்களிலிருந்து, நாணம் - மடம் இரண்டு பெண்ணின் இயல்பு; குறிப்பினும் இடத்தினும் அன்றி தலைவியின் வேட்கை வெளிப்படக்கூடாது; தலைவன் முன் தலைவி தன் வேட்கையை கிளத்தல் கூடாது; மண்கலத்தில் நீர் உள்ளது என்பதை அதன் கசிவு காட்டுவது போல, வேட்கை தலைவியிடம் வெளிப்படவேண்டும் - என்னும் கோட்பாட்டினை அறிகின்றோம். பெண்ணின் காமவேட்கையின் சமூகக் கட்டுப்பாட்டுப் பின்னணியே

இந்தக் கருத்தாக்கத்தின் அடிப்படை. அதாவது, ‘ஆண் தனது காமவேட்கையை வெளியிடலாம், அதனால் சமூகத்தில் ஒன்றும் கெட்டுப்போகாது; ஆனால் பெண்ணின் வேட்கை வெளிப்பட்டால் சமூகம் கெட்டுப் போய்விடும்’ என்ற எண்ணம்தான் இம்மாதிரி கட்டுப்படுத்தலின் நோக்கம்.

ஆனால் வெள்ளிவீதியார் கவிதைகள் இந்தக் கட்டுப்பாடுகளை மதிக்கவில்லை. ‘எனக்கும் ஆகாது, என் ஐக்கும் உதவாது, பசலை உணீஇயர் வேண்டும் திதலை அல்குல் என் மாமைக் கவினே’ எனப் பெண்ணின் உடல்சார்ந்த ஆசையை வெளிப்படையாகப் பேசும் கவிதைகள் இவை. ‘எமக்கும் பெரும்புலவாகி, நும்மும் பெறேஎம் இறீஇயர் எம் உயிரே’ என்று பெண் தனது ஆசையினால் வதைபடுவதைக் காட்டுபவை. இவ்வாறு ஒரு பெண் -சங்க காலத்தலைவி தனது வேட்கையை நாணமற்று – மண்கலக் கசிவு போல அன்றி – வெளிப்படையாகவே மீறிய சுதந்திரக்குரல். ஆகவே தமிழ் / இந்தியப் பெண்ணியக் குரலின் ஒரு மூலக் குரலாகவும் இதனைக் காணமுடியும்.

3

இன்னொரு வகையிலும் வெள்ளிவீதியார் கவிதைகள் ஒரு மீறலை உட்கொண்டுள்ளன எனறு மரபுவழி ஆய்வாளர் சொல்கின்றனர். வெள்ளிவீதியும் ஔவையாரும் இவர்கள் இருவர் மட்டுமே

தலைவியின் எல்லைமீறிய ஆற்றாமை உணர்ச்சியைப் புலப்படுத்தியவர்கள் - இவர்கள், வாழ்க்கைக் குறிப்பு தந்து ‘காட்டிக் கொடுத்தவர்கள்’ என்று வ.சு.ப. மாணி;க்கம் கூறியிருப்பதாக நினைவு. இது அகப்பாடல் மரபுகளுக்கு எதிரானது என்பது அவரது வாதம். ஆதிமந்தியைப் பற்றிய குறிப்பை வெள்ளிவீதியார் தர, வெள்ளிவீதியார் பற்றிய குறிப்பை ஔவையார் தர, இருவரும் அகப்பாடல் மரபை மீறி வாழ்க்கையோடு இணைத்துவிட்டார்கள் என்பது வ.சு.ப. மாணிக்கம் போன்ற மரபுவழி ஆய்வாளர்கள் வாதம்.

மேற்கண்ட கருத்திற்கு இரு மறுப்புகளை நாம் தர இயலும். சங்க அகப்பாடல்கள் யாவும் நாடகத்தன்மை வாய்ந்த தனிக்கூற்றுகள் (Dramatic monologues) என்பது அறிஞர்கள் கருத்து. அவை புனைவே அன்றி உண்மை வாழ்க்கையை உரைப்பன அல்ல.
இலட்சியமயப்படுத்தப்பட்ட பத்துவிதப் பொருத்தங்களும் தமக்குள் கொண்ட, தலைவி தலைவன் ஊழால் எதிர்ப்பட்டு, தாங்களே கொண்ட காதலைச் சொல்லுவன சங்ககாலக் கவிதைகள். இது சங்க காலத்திலும் நடந்திருக்க இயலாது. அதனால்தான் முதல் உரையாசிரியர் இளம்பூரணரும், ஐந்திணை சிறுபான்மை; பெருந்திணை என்பதே நடைமுறையில் அதிகமாகக் கடைப்பிடிக்கப்பட்டது. ஆதலின் பெருந்திணை என்னும் பெயர் பெற்றது என்று விளக்கியுள்ளார். இலட்சியமயப்படுத்தப்பட்ட

காதலர் பிம்பங்களே உரையாடுவதால்தான் ‘அவர்களது பெயர் சுட்டக்கூடாது’ என்ற கட்டுப்பாடும் பிறந்தது.

1. சங்ககால மரபின்படியே வெள்ளிவீதியார் பாடல்களிலோ (ஏன், ஔவையார் பாடல்களிலும்) தலைவன் தலைவி பெயர் சுட்டப்படவில்லை. உவமையாகவே ஆதிமந்தி, வெள்ளிவீதி ஆகிய பெயர்கள் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளன. ஆகவே இது மரபுமீறல் அன்று. இவ்வகையில் பட்டினப்பாலை செய்த மீறலைக்கூட வெள்ளிவீதியார் – ஔவையார் பாடல்கள் செய்துவிடவில்லை. (பட்டினப் பாலை அகப்பாடல் என்ற பெயரை வைத்துக்கொண்டு நான்கு அடிகளில் மட்டுமே அகக் கருத்தைப் பேசுகிறது. பிற யாவும் புறச் செய்திகளே – கரிகாலனின் வீரமும் அவன் பட்டினச் சிறப்பும்.)

2. வெள்ளிவீதியையும் ஔவையையும் சங்கமரபை மீறியவர்களாகக் கருதும் ஆய்வாளர்கள், பிற சங்க அகப்பாக்கள் யாவும் நாடகத்தன்மை வாய்ந்தவை, இலட்சியமயம் ஆக்கப்பட்ட வாழ்க்கையின் புனைவின் மாதிரிகள் என்று கொண்டு, இந்த ஓரிரு பாக்கள் மட்டும் அவற்றின் மீறலாக, வாழ்க்கையில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளைச் சொல்லுவனவாக அமைந்துவிட்டன என்று கருதுகின்றனர். அவ்வாறு கருத இடமில்லை.

எப்போது எல்லாச் சங்க அகப்பாக்களும் நாடகத்தன்மை கொண்ட புனைவுகள் என்பது ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டதோ, அப்போதே

வெள்ளிவீதியார் கவிதைகளும், ஔவையார் கவிதைகளும் புனைவுகளே என்றாகிவிட்டது. வெள்ளிவீதியார் காட்டும் தலைவியின் செய்கையை வெள்ளி வீதியார் மீதே ஏற்றிக்காணும் போக்கு தவறானது. நாடகத்தன்மை கொள்ளாத ‘தன்னுணர்ச்சித் தன்மை’ கொண்ட கவிதைகள் எனக் கூறுபவை கூட, கவிஞர்களது செயற்கையான புனைவே அன்றி, அவர்களது இயல்பான உணர்ச்சி வெளியீடு என்றோ வாழ்க்கை அனுபவக் குறிப்பு என்றோ கொள்வது சரியான இலக்கிய நோக்கு ஆகாது.

இவையன்றி இன்னொரு மறுப்பினையும் நாம் கூறலாம். வெள்ளிவீதி, ஆதிமந்தி, ஒருமுலை குறைத்த திருமாவுண்ணி போன்றவர்களை எல்லாம் அக்காலப் புனைவுச் சட்டகத்தின் ஒரு பகுதியாகவே காண இயலும். பெயர் சுட்டுவதால் தனிவிளைவு ஏற்படாத அளவு ஆதிமந்தி கதை, வெள்ளிவீதி கதை, திருமாவுண்ணி கதை போன்றவை புராணிகப் புனைவுகளாக அக்காலத்தில் மாறிப்போயிருக்க வேண்டும். இல்லாவிட்டால் இக்கவிஞர்கள் எடுத்தாண்டிருக்க மாட்டார்கள்.

இதற்கு ஓர் உதாரணம்: கல்கியின் சிவகாமியின் சபதம் ஒரு புனைகதை. ஆனால் அதில் வரும் சிவகாமி என்னும் பாத்திரத்தை வரலாற்றுப் பாத்திரம் என்றே நம்புபவர்கள் இருக்கிறார்கள். ‘கலங்கரை விளக்கம்’ என்னும் திரைப்படத்தில் இப்பாத்திரம்

உயிருள்ளவள் போலவே பேசப்படுகிறாள். இதனாலேயே உண்மையில் சிவகாமி இருந்ததாகிவிடுமா? புனைவின் தொடர்ச்சியான இன்னொரு புனைவு அது. இதேபோலத்தான் காதலர்க் கெடுத்த ஆதிமந்தி' 'வெள்ளிவீதி போலப் பேதுற்று உழலுதல்' போன்றவை அக்காலத்தில் வழங்கிவந்த புனைவுகளின் தொடர்ச்சியே ஆதல் வேண்டும். இப்படி நோக்கும்போது, வெள்ளிவீதியார் கவிதைகளோ, ஔவையார் கவிதைகளோ மீறல் எதையும் நிகழ்த்திவிடவில்லை என்பது தெளிவு. கவிதை என்பதே ஒரு புனைவு. அதில் வரும் செய்திகளை வைத்து வாழ்க்கை வரலாற்று ஆய்வு செய்வது தவறு.

4

சங்ககாலத்தில் வாழ்ந்த எத்தனையோ புலவர்களின் பெயர்களைப் போலவே வெள்ளிவீதி என்ற பெயரும் காரணம் அறிய இயலா மறைபொருள் தன்மை கொண்டதாகத்தான் காணப்படுகிறது. வெள்ளிவீதி என்ற பெயரை ஆய்ந்த ஆய்வாளர்கள், (அவர்கள் சைவ சமயம் சார்ந்தவராக இருந்ததால்) "அவர் மதுரை வெள்ளியம்பலத் தெருவில் வாழ்ந்தவராக இருக்கலாம். அதனால் இப்பெயர் பெற்றிருக்கலாம்" எனக் குறித்துள்ளனர். 'வெள்ளியம் பல வீதியார்' என்னும் பெயர் 'வெள்ளிவீதியார்' என மாறும் என்று தோன்றவில்லை. மேலும் திருவிளையாடற் புராணத்தில் திரும்பத் திரும்பக் குறிக்கப்படுகின்ற வெள்ளியம்பலம், சங்ககால மதுரையில்

இருந்ததா என்பதும் ஆய்வுக்குரியது. எனவே வெள்ளியம்பல வீதியார் என்பது அவரது பெயர்க் காரணமல்ல.

வெள்ளிவீதியார் கவிதைகளைக் காணும்போது இது ஒருவேளை காரணப் பெயராக இருக்கலாமோ என்றும் தோன்றுகிறது. அவரது பாட்டில் வரும் ‘வெள்ளை வீதைதை’ என்னும் தொடரை அடிப்படையாகக் கொண்டு, ‘வெள்ளை வீதையார்’ என்று அவர் பெயர் அமைந்திருக்கலாம் - பிறகு இது வெள்ளிவீதியார் என மருவியிருக்கலாம் என்பார் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்து ஆய்வாளர் முனைவர் ப.அருளி. வெள்ளை வீதையார் என்பது வெள்ளிவீதியார் என மருவுதல் மொழியியற்படி இயலாது. ஆகவே இப்படியிருக்காதென்று கருதலாம்.

வெளிப்படையாகப் பார்த்தால், வெள்ளிவீதி என்பது ‘வெள்ளி முதலிய கோள்கள் வலம் வரும் வீதி’(Nodiac) என்றும் ‘வானப் பெருவழி’ என்றும் பொருள்படும். அல்லது இன்று பால்வழி மண்டிலம் (Milky way) எனக் குறிக்கப்படும் நட்சத்திர மண்டலங்களின் தொகுதி (Galaxy) யையும் அதன் தன்மை காரணமாகப் பழங்காலத்தில் வெள்ளிவீதி என்று குறித்திருக்கலாம். எவ்வாறாயினும், இது வானியல் சார்ந்த ஒரு பெயர்.

வெள்ளிவீதியார் பாடல்களில் அனேகமாகப் பாடல்தொறும் வரும் ஒரு வண்ணப்படிமம், வெண்மை (அல்லது ‘வெள்ளி’ இக்கால

வழக்கில் ‘வெள்ளை’). அவரது பெயரில் வெண்மை அடைமொழியாக உள்ளது போலவே அவரது பாக்களிலும் வெண்மை மிகுதியாக இடம்பெறுகிறது. (‘வெண்கோட்டு யானை’ – ‘இலங்கு வெள்ளருவி’ அக.362: ‘வெண்டலைச் சிதவலர்’ – ‘இலங்கு வெள்ளருவி’ அக.362; ‘வெண்டலைச் சிதவலர்’ – குறு.140; ‘வெண்ணெய் உணங்கல் போல’ குறு.58; ‘வால்வெள்ளெயிறே’ – குறு.168; ‘வெண் மணல்’ – குறு.386; ‘வெள்ளாங்குருகு’- நற்.76 போன்ற ஆட்சிகளைக் கவனிக்க). மேலும் திங்கள், விண்மீன், பால் போன்ற வெள்ளிய பொருட்களும் அவரது பாக்களில் மிகுதியாக இடம் பெறுகின்றன. பொதுவாக, ‘வெள்ளி’ என்பது எட்டாத்தன்மை, அறியாமை, இன்மை, களங்கமற்ற தன்மை போன்ற பண்புகளுக்குக் குறியீடாக இயங்குவது.

‘வீதி’ என்ற சொல் நடத்தல். அடிக்கடி புழங்குதல், இன்னும் தீவிர எல்லையில் ‘உழத்தல்’ ஆகிய சொற்களோடு தொடர்பு கொண்டது. வழங்குதல், உழத்தல், நடத்தல், பெயர்தல், தேர்தல்(தேடுதல்) போன்ற நேரடியான ‘வீதி’ தொடர்புடைய சொற்களும், அதனோடு மறைமுகமாகத் தொடர்பு கொண்டு அலத்தல், உழலுதல், புலம்புதல், உயவுதல் போன்ற சொற்களும் இவருடைய கவிதைகளில் மிகுதி. ஆகவே ‘வெள்ளி’ என்பதன் தன்மையையும் ‘வீதி’ என்பதன் தன்மையையும் வெளிப்படுத்துகின்ற இவரது பாடல்களை மனத்திற் கொண்டு, இயற்றிய புலவரது பெயர் தெரியாத நிலையில்,

‘வெள்ளிவீதி’ என்று பெயர் வைத்திருக்கலாம் எனக் கருத இடமுண்டு. ஆனால், சங்கப் புலவர்களுக்குப் பிற்காலத்தில் பெயரிட்டவர்கள் மிக நுண்ணிய பொதுமைப்படுத்துதலை – மேற்கண்டது போன்ற அருவப்படுத்தலைச் (abstraction) செய்து பெயர் வைத்ததில்லை. வெறுமனே பாட்டுத் தொடர் கொண்டு மட்டுமே பெயர் வைப்பது அவர்களது வழக்கம். ஆகவே இப்படி இது காரணப் பெயராக உருவாகியிருக்க இயலாது என்றும் தோன்றுகிறது. எனினும் இன்று இக்காரணம் பொருந்துகிறது.

வெள்ளிவீதியார் பாடல்களின் ஒரே தன்மை, காதலன் அல்லது தலைவன் கிடைக்கப் பெறாத ஆற்றாமை உணர்வு. ஒருவகையில் ‘வெள்ளி’ என்பது கிட்டாத காதலனையும் (வானம்), ‘வீதி’ என்பது ஆற்றாது அலமந்து உழலுகின்ற தலைவியையும் (பூமி), குறிப்பாக மாறி, என்றைக்கும் நிறைவு பெறாத, ஆனால் மாறாத காவியக் காதலாக இப்பாடற் காட்சிகளை உருவாக்குகின்றன. ‘வெள்ளி’ ‘வீதி’ என்னும் முரண்பட்ட இரு படிமங்கள், நிறைவேறாத காதலாக (Unrequited love or umreciprocated love) இதனை வடிவமைக்கின்றன.

5

வெள்ளிவீதியார் கவிதைகளில் காணப்படும் உணர்வு ஆற்றாமை மட்டுமே என்பதை இனி நிலைநாட்டலாம். அவரது அகநானூற்றுக் கவிதைகள் இரண்டுமே ‘அஞ்சுவரு நோயொடு துஞ்சாதேன்,

அலந்தனென் உழல்வேன் கொல்லோ' என்றும், 'நசைதர வந்த நன்னராளன், வறுவியன் பெயரின், இன்று இப்பொழுதும் யான் வாழலானே' என்னும் ஆற்றாமையுணர்வை முழுவீச்சில் வெளிப்படுத்துகின்றன. நன்றிணை 'இழை நெகிழ் பருவரல் செப்பாத' வெள்ளாங்குருகினைத் தலைவி கடிந்து கொள்வதாக அமைந்துள்ளது. நற்றிணை 335, 'காமம் பெரிதே; களைஞரோ இலரே' என்று உழலுகின்ற தன்மையைக் காட்டுகிறது. நற்றிணை 348, உலகமொடு பொருங்கொல் என் அவலமுறு நெஞ்சே' என்று தலைவி துடிப்பதைக் காட்டுகிறது. இவை அனைத்தும் ஆற்றாமையை மைய உணர்வாகக் கொண்டவை என்பதில் எவருக்கும் எந்த ஐயமும் வராது.

குறுந்தொகைப் பாட்டுகள் சிலவற்றிற்கு இக்கூற்றினை ஏற்பதில் சிலர் தயக்கம் காட்டக்கூடும். காரணம், அவற்றிற்கு வரன்முறையாகச் சொல்லப்பட்டுவரும் துறைகள் மாறுபட்டவை. சான்றாக, குறுந்தொகை 44. 'காலே பரிதப்பினவே' எனத் தொடங்கும் இது. இடைச்சுரத்துச் செவிலி கூற்றாகவே காலங்காலமாகக் கொள்ளப்பட்டு வந்துள்ளது. ஆனால் இப்பாடலின் பொருளை மட்டும் ஊன்றிக் கவனித்தால், காதலனை அல்லது கணவனை எதிர்பார்த்து நெடுநாள் காத்திருந்த ஒரு தலைவி, பிறகு அவனைத் தேடியலையும் போது கூறிய கூற்றாகவும் கொள்ள இடமிருக்கிறது. இந்தத் தலைவி, 'ஆதிமந்தி போலப் பேதுற்று அலைவேன்

கொல்லோ' என்று இன்னொரு அகப்பாட்டினுள் சொன்னவள்; 'ஊரின் ஊரின் நாட்டின் நாட்டின் குடிமுறை குடிமுறைதோறும்' தேடினால்; நம் காதலர் கிடைக்காமலா போவார் என்று இன்னொரு குறுந்தொகைப் பாட்டிலும் கூறியவள். இக்கருத்துக்களை உட்கொண்டால் இப்பொருள்கோள் முறை சரியானதாகவே தோன்றும்.

குறுந்தொகை 58 'இடிக்கும் கேளிர்' என்று தொடங்குவது, இதுகாறும் கழற்றெதிர்மறையாகவே கருதப்பட்டு வந்துள்ளது. அதாவது ஒரு பாங்கன், தலைவனைக் கடிந்து கொள்ளும் போக்கில் இப்பாடற்பொருள் கொள்ளப்படுகிறது. இதனையும் ஒரு தலைவியின் கூற்றாகவே கொள்ள இயலும். 'இடிக்கும் கேளிர்' என்பதை, தலைவன் வரும் வரை வெளிப்படையாகக் காமத்தைக் காட்டாது இயலும், தலைவனைத் தேடும் தலைவியின் செயலை ஒப்புக் கொள்ளாத தோழி முதலிய தமரை நோக்கி தலைவி கூறுவது என்று கொண்டால் இந்த அர்த்தம் மிக ஏற்புடையதாகும். இதன் தொடர்ச்சியே, தலைவி தனது உறவினர்கள் கூற்றைப் புறக்கணித்துச் சென்று, தலைவனைத் தேடும்போது 'காலே பரிதப்பினவே' எனப் புலம்புவதாகவும் கொள்ளலாம்.

குறுந்தொகை 146, பிரிந்தோரைப் புணர்க்காமல், 'நன்று நன்று' என்று தலையை ஆட்டிக்கொண்டு செல்லும் முதுமாக்களைக்

கேலிசெய்கிறது. இதன் அடியிலும் காணப்படும் உணர்ச்சி ஆற்றாமைதான். இந்த 'மாக்கள்' தன்னைத் தன் தலைவனோடு சேர்த்து வைக்கச் சக்தியற்றவராக உள்ளனரே என்னும் ஆற்றாமை; குறுந்தொகை 149, வெளிப்படையாகவே 'காமம் நெரிதரக் கைந்நில்லாத' நாணத்தை அனுதாபத்தோடு நோக்குகிறது. குறுந்தொகை 169, தலைவி நேராகவே தலைவனை அல்லது தலைவனது உருவெளித் தோற்றத்தைப் பார்த்துக் கூறுவது போல அமைந்திருக்கிறது. 'நும்மும் பெறேஎம் இறீஇயர் எம் உயிரே' குறுந்தொகை 386, 'மாலை புலம்புடைத்தாகிய' தன்மையை எடுத்துரைக்கிறது. ஆகவே வெள்ளிவீதியார் பாடிய ஒரே உணர்ச்சி ஆற்றாமைதான். சோகம், கையற்ற நிலை. காமத்தால் வருந்தும் காதல் நெஞ்சத்தின் அவலம்.

6

பொதுவாக, வெள்ளிவீதியார் பாடல்களில் இருவகை அமைப்புகள் காணப்படுகின்றன. ஒன்று குறுகிய அடிகளை உடைய குறுந்தொகைப் பாடல்களின் அமைப்பு. இவற்றில் நேராக ஒரு உணர்வுப் பொருள் புலப்படுத்தப்படுகிறது. சுற்றிவளைத்துச் சொல்லுதலோ மிகுதியான படிமங்களோ இல்லை. இன்னொரு வகை அமைப்பு, நற்றிணை, அகநானூற்றுப் பாடல்களில் காணப்படுவது. இப்பாடல்களில் படிமங்கள் மிகுதி. பல்வேறு படிமங்களையும் கூர்ந்து நோக்கும்போது, பெரும்பாலும் அவை புணர்ச்சி சார்ந்த

படிமங்களாக – குறிப்பாகப் புணர்ச்சி நிறைவைக் குறிக்கும் படிமங்களாக அமைகின்றன. ஆனால் அவற்றில் நேரடியாக உணர்த்தப்படும் உணர்வுப் பொருள் அல்லது உரிப்பொருள், புணர்ச்சி இன்மையை – காதலன் கிடைக்கப் பெறாமையைக் குறிக்கின்றது. இப்படி, படிமங்கள் மூலம் உணர்ச்சியும், உரிப்பொருள் மூலம் இன்மையும் குறிக்கப்படுவது இவரது பாடல்களின் தனித்தன்மை என்பதோடு, புணர்ச்சி நிறைவு என்பது படிமங்கள் மூலமாகவே உணர்த்தப்படும் நிலை, அது கனவுத் தன்மை சார்ந்த ஒரு விருப்ப நிறைவேற்றம் (wish fulfilment) என்பதைக் காட்டுகிறது. பலகாலமாக ஒரு பொருளைக் குறித்து ஏங்குபவர்கள், கனவில் அப்பொருள் கிடைத்துவிட்டதாகக் கருதி நிறைவு பெறுவது உளவியலுக்கு ஒத்துவருவதே ஆகும். அதே போலத்தான் வெள்ளிவீதியாரின் அகநானூற்று நற்றிணைப் பாடல்களிலும் நிஜத்தில் கிடைக்கப் பெறாத தலைவன், படிமங்கள் வாயிலாகக் கிடைக்கப் பெறுவதானத் தன்மை காணப்படுகின்றது.

சான்றாக, அகநானூறு 362ஆம் பாட்டைக் காண்போம்; இதில் முதல் படிமம், ‘பாம்பு உடை விடர, பனிநீர் இட்டுத் துறைத் தேம் கலந்து ஒழுக நிறைந்தனவே’ என்பது. இது உளவியலின்படி ஒரு பாலியல் படிமம், புணர்ச்சி நிறைவினைக் குறிக்கும் படிமம். இரண்டாவது படிமம்,

‘வெண்கோட்டு யானை, பொருத புண்கூர்ந்து, பைங்கண் வல்லியம் கல்லளைச் செறிய, முருக்கு அரும்பு அன்ன வள்ளுகிர் வயப்பிணவு கடிகொள வழங்கார் ஆறே’ என்பது. இதுவும் ஒரு பாலியல் படிமமே. மூன்றாவது படிமம்,

‘நம் இடைமுலைச் சுணங்கு அணி முற்றத்து ஆரம்போலவும், சிலம்புநீடு சோலைச் சிதர் தூங்கு நளிர்ப்பின் இலங்கு வெள்ளருவி போலவும், நிலங்கொண்டனவால் திங்களம் கதிரே’ என்பது. இதுவும் பாலியல் படிமமே. இவையனைத்தும் புணர்ச்சியைக் குறிக்கின்றன. ஆனால் வெளிப்படையாகக் கூறப்பெறும் செய்தியோ, ‘நன்னர் ஆளன் நெஞ்சு பழுதாக வறுவியன் பெயரின் இன்று இப்பொழுதும் யான் வாழலனே’ என்பது. இது மீதி மூன்று படிமங்களுக்கும் எதிர் நிலையில் நிற்கிறது.

இதேபோல, நற்றிணை 348ஆம் பாடலையும் காண்போம். இங்கும்,

‘நிலவே, நீலநிற விசும்பின் பல்கதிர் பரப்பிப்

பால்மலி கடலின் பரந்துபட்டன்றே ’

‘ ஊரே , ஒலிவரும் சும்மையொடு மலி தொகுபு ஈண்டிக்

கலிகெழு மறுகின் விழவு அயரும்மே ’

‘ கானே , பூமலர் கஞலிய பொழில் அகம் தோறும்

தாம் அமர்துணையொடு வண்டு இமிரும்மே ’

என வரும் மூன்று அடுத்தடுத்த படிமங்கள், புணர்ச்சி நிறைவினைக் குறிப்பனவாக அமைகின்றன. ஆனால், இங்கும் வெளிப்படையாகச் சொல்லப்படும் பொருள்,

‘யானே, புனையிழை நெகிழ்த்த புலம்புகொள் அவலமொடு

கனையிருங் கங்குலும் கண்படையிலனே ’

என்பது. இங்கும் முன்சுட்டிய பாட்டுப் போன்றே பாலியல் நிறைவும் இன்மையும் எதிர் எதிர் நிலைகளில் வைத்துக் காட்டப்படுகின்றன.

7

இனி ஒரே மாதிரியான இரு சங்கப்பாட்டுகளை ஒப்பிட்டுப் பார்ப்போம். சங்கப் பெண்பாற் புலவர்களிலேயே வெள்ளிவீதியாரும், ஔவையாரும்தான் ஆற்றாமை உணர்ச்சியை மிதமிஞ்சிப் பாடியவர்கள், ஔவையார் காட்டும் தலைவியும் ஆற்றாமை மீதூர, ‘முட்டுவேன்கொல் தாக்குவென்கொல்’ என்று துடிப்பவளே. ஆகவே இருவரையும் ஒப்பிடுவதே இன்னும்

சிறப்பாகும். அதிலும் ஒரே மாதிரிப் பாடல்களை ஒப்பிடுவதே சிறப்பானது. ஆகவே வெள்ளிவீதியின் ஓர் அகநானூற்றுப் பாடலையும் (45), ஔவையாரின் ஓர் அகநானூற்றுப் பாடலையும் (147) ஒப்பிட்டுப் பார்ப்போம்.

இவை இரண்டும் அகநானூற்றுப் பாடல்கள் என்பதால் மட்டுமே ஒப்புமையுடையவை என்று எடுத்துக் கொள்ளப்பெறவில்லை. வெள்ளிவீதியாரின் 45ஆம் அகப்பாட்டில் ‘நோய் கூர்ந்து ஆதிமந்திபோலப் பேசுற்று அலந்தனென் உழல்வேன் கொல்லோ’ என்ற தொடர் வருகிறது. இதே போல, ஔவையாரின் 147ஆம் அகப்பாட்டில்தான் ‘நெறிபடு கவலை நிரம்பா நளிடை வெள்ளிவீதியைப் போல நன்றும் செலவயர்ந்திசினால் யானே’ என்னும் தொடர் வருகிறது. இந்த ஒப்புமை கருதித்தான் இவ்விரு பாடல்கள் எடுக்கப்படுகின்றன. இரண்டுமே பாலைத்திணைகளில் அமைந்துள்ளன: இரண்டுமே தோழிக்குத் தலைவி கூறுவனவாகவும் அமைந்துள்ளன. ஒன்றில் ‘வற்புறுத்தும் தோழி’ என்றும், இன்னொன்றில் ‘செலவுணர்த்திய தோழி’ என்றும் அடைமொழிகள் தரப்பட்டிருப்பினும், இரண்டிலுமே தோழியர் தத்தம் தலைவியரைப் பிரிவுக்குக் கலங்காமல் இருக்குமாறு வற்புறுத்துகிறார்கள் என்றே கொள்ளுவதில் தவறில்லை.

வெள்ளிவீதியாரின் பாட்டுடன் ஒப்பிடும்போது, ஔவையாரின் பாட்டு சிக்கலற்றது. ஔவையாரின் 147ஆம் அகநானூற்றுப் பாட்டில் மூன்று பகுதிகள் உள்ளன. முதற்பகுதியில் ஓர் ஆண்புலி – பெண்புலியின் அன்பு வாழ்க்கை சொல்லப்படுகிறது. பெண்புலி, குருளைகள் மூன்றினை ஈன்று, வேட்டையாடச் செல்ல இயலாத நிலையில் இருப்பதால், அதற்காக ஆண்புலி வேட்டையாடி உணவு கொண்டு வரும் அன்பு வாழ்க்கை. இரண்டாவது பகுதியில் தலைவி தன்னை நொந்து கொண்டு, தலைவன் பிரிந்தபின் தன் அழகு குலைந்து, வருத்த மிகுதியுடன், வேறு எவ்வித மருந்துமின்றி இருக்கும் நிலை சொல்லப்படுகிறது. மூன்றாவது பகுதியில் தலைவி 'யான் வெள்ளிவீதிpயைப் போல நன்றும் செலவு அயர்ந்திசின்' எனக் கூறுதல் சொல்லப்படுகிறது.

வெள்ளிவீதியாரின் பாட்டிலும், முதற்பகுதி சற்றேறக்குறைய ஔவையார் பாட்டின் முதற்பகுதி மாதிரியாகவே அமைகிறது. இங்கும் ஒரு புலி, ஒரு குன்றுப் பகுதியில் நீரற்ற வழியில் ஒரு யானையைக் கொல்கிறது. முன்பு கூறிய ஔவையாரின் பாட்டில் புலி மானைக் கொன்றது, தன் துணைக்காக வேண்டி. இப்பாட்டில் யானையைக் கொல்வது தன் துணைக்கென அல்ல. இப்படிப்பட்ட கொடிய காட்ட வழியிற் சென்றாரே காதலர் என்று தலைவி கவலைப்படுமுகமாகவே இந்தப் படிமம் இடம்பெறுகிறது. முன்படிமம் விலங்குகளின் அன்பு வாழ்க்கையை உணர்த்துமுகமாக,

தலைவி – தலைவனின் அன்பு வாழ்க்கையை உணர்த்த, இந்தப் படிமமோ கொடுமையை – புலியின் கொடுமையை மட்டுமல்ல, இப்பாட்டிற்குரிய தலைவனின் கொடுமையையும் சுட்டிக் காட்டவே வருகிறது. இப்படி ஒரு மாதிரிப் படிமங்கள் பாட்டின் முதற் பகுதியில் இடம் பெறுவது போலத்தோன்றினாலும் வெவ்வேறு நிலைகளைச் சுட்டிக்காட்டுவனவாய் அமைகின்றன.

வெள்ளிவீதியாரின் பாட்டில் அடுத்துவரும் படிமங்கள் இவை: ‘என்னைப் பற்றிய அலர், அன்னி குறுக்கைப் பறந்தலைத், திதியன் தொன்னிலை முழுமுதல் துமியப் பற்றிப் புன்னை குறைத்த ஞான்றை, வயிரியர் இன்னிசை ஆர்ப்பிலும் பெரிதாக உள்ளது’ என்று தலைவி நினைக்கிறாள். இது ஒரு நீண்ட காப்பிய உவமை (Epic smile). இவ்விதக் காப்பிய உவமைகளை ஔவையார் கையாளவில்லை. இன்னொரு காப்பிய உவமையையும் இதே பாட்டில் வெள்ளிவீதியார் கையாள்கிறார்.

“பொலந்தார்க் கடல்கால் கிளர்ந்த வென்றி நல்வேல் வானவரம்பன் அடல்முனைக் கலக்கிய உடைமதில் ஓரரண்போல, நான் தூங்கவில்லை” என்று தலைவி நினைக்கிறாள். பிறகு வெள்ளிவீதியார் பாட்டின் இறுதிப்பகுதி வருகிறது. ‘யானே, காதலற்கெடுத்த சிறுமையொடு நோய் கூர்ந்து ஆதிமந்திபோலப்

பேதுற்று, அலந்தனென் உழல்வேன் கொல்லோ என்று தலைவி நினைக்கும் பகுதி.

வெள்ளிவீதியின் பாட்டு முழுவதும் வரும் படிமங்கள் - காவிய உவமைகள் வாயிலாக இவை வருகின்றன – தலைவன், தலைவி முரண்பாட்டைக் குறிக்கின்றன; ஔவையாரின் பாட்டில் வருவது போல தலைவன் - தலைவியின் அன்பான இல்லற வாழ்க்கையைக் காட்டவில்லை. இந்த முரண், வெளிப்படையாகவே பாட்டின் இறுதிப்பகுதியிலும் வெளிவருகிறது. வெள்ளிவீதியார் பாட்டில் (ஆதிமந்திபோலப்) பேதுற்று, அலந்தனென், உழல்வேன் கொல்லோ என்று வருகிறது. பேதுற்று – அலந்தனென் - உழல்வேன் என்றும் துயரச் சொற்களையும், ‘கொல்லோ’ என்ற ஐயப்பாட்டில் முடிவதையும் நினைக்க வேண்டும். ஔவையாரின் பாட்டிலே, ‘(வெள்ளிவீதியைப் போல) நன்றும் செலவு அயர்ந்திசினால்’ எனப்படுவதைக் கவனிக்க வேண்டும்; நன்றும் – செலவு – அர்ந்திசின் என்னும் மகிழ்வில் முடியும் தொடர்கள்; அயர்ந்திசினால் என்பதில் வரும் ‘ஆல்’ என்னும் அசை, உறுதிப் பாட்டை உணர்த்துகிறது. ‘அயர்தல்’ என்பதும் (விழவு அயர்தல் போன்ற தொடர்களில் காணப்பெறுமாறு) இன்பநிறைவின் காரணமாக ஏற்படும் அயர்ச்சி என்றே பொருள்படும். இங்கு தலைவனோடு மகிழ்வுறச் செல்வதைச் சுட்டிக்காட்டுகிறதே எனவே கொள்ளலாம்.

இவ்வாறு நோக்கும்போது, இவ்விரு பாடல்கள் பல விஷயங்களில் ஒத்த தன்மை கொண்டனவாகக் காணப்பெறினும், ஔவையாரின் பாடலில் தலைவி, தலைவனை விட்டுப் பிரிந்திருந்தாலும், அதனால் ஏற்படும் வருத்தத்தைப் புலப்படுத்தினாலும், அவள் தன் தலைவனைத் தேடிச் செல்வதாகக் கூறினாலும், ஓர் இன்ப இல்லற வாழ்க்கைக்குரியவள்; அவளது தேவை நிறைவேறும் தன்மையது. வெள்ளிவீதியார் பாட்டிலோ, தலைவனுடன் தலைவி இன்புற்று வாழ்ந்ததற்கான அடையாளங்கள் ஏதும் இல்லை. இவள் தன் தலைவனைத் தேடி 'பேதுற்று', பித்துப் பிடித்து, அலைந்து உழலவேண்டியவளே. இவளது ஆசை நிறைவேறுமா என்பது ஐயப்பாட்டிற்குரியதே.

இவ்வேறுபாடுகள் வெளிப்படையாக இப்பாடல்களில் சொல்லப்படவில்லை. தொனிப் பொருளாகவே உணர்த்தப்படுகின்றன. இவ்வாறு ஊன்றி சங்கப் பாட்டுகளைக் காணவேண்டும் என்பதற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டாகவே இவை இங்கு ஒப்பிடப்பட்டன. இதுகாறும் கூறியவற்றால், வெள்ளிவீதியார் ஆற்றாமை உணாச்சி ஒன்றையே பாடியவர் என்பதும், அவரது பாடல்களில் 'புணர்ச்சி' 'இன்மை' என்பவை, ஒன்று கனவு நிலையிலும் - இன்னொன்று உண்மைநிலையிலுமாக எதிரெதிர் நிலைகளில் வடித்துக்காட்டப்படுகின்றன என்பதும், அவரது ஒரு பாடலுக்கும் ஔவையாரது ஒரு பாடலுக்குமான ஒற்றுமை

வேற்றுமைகளும் சுட்டிக்காட்டப்பட்டன. அவரது பாட்டுக்களில் கவிதைப் பொருள் அளவில் ஒரு மீறல் இருப்பதாக இக்கட்டுரையின் இரண்டாம் பகுதியில் குறிப்பிடப்பட்டது. என்றாலும் அது உண்மையில் மீறலே அல்ல: ‘வினையே ஆடவர்க்கு உயிரே, மனையுறை மகளிர் ஆடவர்க்கு உயிர்’ என்னும் காலப் புனைவுச் சட்டகம் இவரது கவிதைகளிலும் உடைக்கப் பெறவில்லை. காதலனது இருப்புக்காகவே மனைவி வாழ்பவள் என்னும் சங்ககாலக் கருத்துப்புனைவு, அனைவரது பாக்களிலும் போலவே இவரது பாட்டுக்களிலும் வெளிப்படவே செய்கிறது. இப்புனைவு ஆணுக்கு மிக இன்பம் தரும் ஒன்றாக – வரன் முறையான கருத்தமைவுக்கு உட்பட்டு வாழும் பெண்ணுக்கும் இன்பம் தரும் ஒன்றாக - இருப்பினும் உடைக்கப்பட வேண்டியது என்பதும் தெளிவு.

பொதுவாக இலக்கிய நுகர்ச்சி என்பதே ஒரு எதிர்நிலையை உள்ளடக்கிய செய்கையாகத்தான் பெரும்பாலும் இயங்குகிறது. கவிதையின் ஆதாரமான சொற்களின், சொற்களை மீறிய அமைவுகளின், அழகும் - அச்சொற்கள் வெளிப்படுத்துகின்ற கருத்துருவமும் என இந்த முரண் அமைகிறது. வெள்ளிவீதியின் கவிதைகளும் இப்பொதுத் தன்மைக்கு விதிவிலக்கல்ல.